

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



tablas

revista de artes escénicas No. 1-2/1997

CONFERENCIA
de
DIRECTORES y CREADORES



9^º FESTIVAL
DE MONOLOGOS
Y ESPECTACULOS
UNIPERSONALES
REFLEXIONES

- **ARTAUD**
último teatro de la crueldad
- **ENTREVISTA ESPECIAL**
a **JOSE M. MARAGOTO**
presidente CNAE

Libreto No. 41

ALTO RIESGO de Eugenio Hernández Espinosa

tablas No. 1-2/1997
 revista del Consejo Nacional
 de las Artes Escénicas
 San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia,
 Habana Vieja, Cuba.
 Teléfono: 62 8760
 Fax: (537) 33 3810

Directora
YANA ELSA BRUGAL

Redacción
ERNESTO RODRIGUEZ HDEZ.
MAYRA HERNANDEZ MENENDEZ

Diseño computarizado
ORLANDO S. SILVERA HDEZ.

Mecacopia
JACQUELINE PUEBLA

Secretario ejecutivo
PEDRO LUIS MTNEZ.

Administración
RIGOBERTO SANCHEZ

Portada: **Electra Garrigó**. Teatro
 Irumpe. Foto: Gaël Leroux. Contra-
 portada: *Estatua ecuestre*. Autor: Aisar
 Abdala Jalil Martínez. Año: 1997.
 Técnica: tempera/cartulina. Medidas:
 65cm.x50cm.

tablas aparece cada tres meses. No se
 devuelven originales no solicitados.
 Cada trabajo expresa la opinión de su
 autor. Permitida la reproducción indi-
 cando la fuente. Precio: \$ 5.00. Impre-
 so por Empresa del Libro Alfredo López.
 No. 53-54/enero-junio.



**ARTES
 ESCENICAS**
 CONSEJO NACIONAL
 Ministerio de Cultura

**CONFERENCIA DE CREADORES Y DIRECTORES DE TEATRO DE LAS ARTES ESCENICAS
 LA CULTURA CUBANA REAFIRMA SU VOLUNTAD
 DE EXISTIR**3

entrevista a JOSE M. MARAGOTO, presidente del CNAE

**NO CAMINAR POR LA SUPERFICIE
 SINO ABRAZAR EL ALMA**

Ernesto Rodríguez Hdez. 11

**CASI EN LA DECADA,
 ¿LA DECADENCIA?**

Waldo González.....14

**EN ARAS DE UNA PASION
 IDENTICA**

Esther Suárez Durán.....17



**DIAS DE DANZA
 EN CUBA**

Ismael S. Albelo Oti.....19

**LOS TITERES
 Y LOS JOVENES CREADORES**

Freddy Ariles.....21

**UN PRINCIPE PREGUNTON COMO ROMANCE DE
 CIEGOS Y VIDENTES**

Yamina Gibert Núñez.....23



**LA HERENCIA
 COMO TALISMAN. UNA
 APROXIMACION
 AL SIGNO TEATRAL
 DE LOS 90**

Omar Valiño Cedré.....28

LA RIESGOSA DEFENSA DEL TALENTO

Amado del Pino.....32

Libreto No. 41

Alto riesgo

de **Eugenio Hernández Espinosa**



ARTAUD. EL ULTIMO TEATRO DE LA CRUELDAD
Marco de Marinis.....46

LA EXPERIMENTACION EN EL TEATRO DE LA MUJER:
DOS VISIONES
Raquel Carrió.....49

R I T O Y R E P R E S E N T A C I O N

EN EL TEATRO
EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA
Patricia González-Lustig.....54
LA DESACRALIZACION DEL ESPACIO TEATRAL EN OCCIDENTE
Rómulo Pianacci.....58

entrevista a Eduardo Rivero
MI IDOMA ES EL CUERPO
Frank Aguilera Borrero.....62

tablas
premio de la crítica

EL TEATRO NACIONAL DE CUBA (1959-1961):
CRONICA DE UN DES/CUBRIMIENTO
Miguel Sánchez León.....67
MI ARCA
Nara Mansur.....75

Críticas

ELECTRA GARRIGO. IRRUMPE EL MITO
Lilliam Vázquez.....78
TEATRO D'DOS. NO MAS PLAZOS TRAICIONEROS
Norge Espinosa.....80
LOS ESPACIOS DE UN JUEGO
Mercedes Santos Moray.....83
ESPERANDO A GODOT Y EL REGRESO DE BECKETT
E.S.D.....85
LA OPERA RITA. TODO UN DONIZETTI
Ada Oramas.....87
¿ESPERAR O ESTRENAR? ESA ES LA DANZA
I.S.A.O.....90

PANORAMA DESDE BAYAMO
A. del P.....92
EL SITIO TEATRAL A LAS MONTAÑAS: ACCION DE QUIJOTES
Armando Morales.....94

EN
Provincias



GESTION Y ATENCION AL TALENTO ARTISTICO entrevista a Javier Ramy.....96

UNA MIRADA DESDE EL INTERIOR DE LAS ARTES ESCENICAS
Lecsy Tejeda del Prado.....98

Libros
TODAS LAS MAGIAS
W. G.....103
PAPALOTES ESCRITOS...
O.V.C.....104

MENSAJE POR EL DIA INTERNACIONAL DEL TEATRO.....106

TABLILLAS.....107

Este número de nuestra revista ofrece, en sus primeras páginas, una síntesis de los temas abordados en las distintas comisiones que sesionaron en la Conferencia de Creadores y Directores de Teatro de las Artes Escénicas -celebrada los días 14 y 15 de abril en el Teatro Nacional-, que contó con la presencia de Abel Prieto, ministro de Cultura -cuya franca relación con los participantes resultó de vital importancia-, y José M. Maragoto, presidente del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, entre otros dirigentes y funcionarios de organizaciones e instituciones culturales. En la sesión plenaria, hizo uso de la palabra la doctora Graziella Pogolotti, quien realizó una amplia y profunda intervención acerca de la situación actual de las artes escénicas y los objetivos de este encuentro.

Igualmente, aparece una entrevista especial con José M. Maragoto, en la que esclarece aspectos relacionados con los planes futuros del CNAE.

Además, queremos destacar la inclusión de dos reseñas sobre el pasado Festival de Monólogos y Espectáculos Unipersonales, así como las secciones habituales de tablas.

GESTIÓN Y ATENCIÓN AL TALENTO ARTÍSTICO entrevista a Javier Ramo... 96

UNA MIRADA DESDE EL INTERIOR DE LAS ARTES ESCÉNICAS... 98

TODAS LAS MAGIAS... 103

PARALADES ESCRITOS... 104

ENVÍASE POR EL DÍA INTERNACIONAL DEL TEATRO... 106

LA CULTURA CUBANA REAFIRMA SU VOLUNTAD DE EXISTIR

A CONTINUACION REFLEJAMOS EL RESUMEN DE LAS SESIONES DE TRABAJO DE LAS CINCO COMISIONES ORGANIZADAS PARA LA CONFERENCIA DE CREADORES Y DIRECTORES DE TEATRO, EL 14 DE ABRIL DE 1997, LAS QUE SE CARACTERIZARON POR LA PROFUNDIDAD EN LOS ASPECTOS DEBATIDOS Y LA ASPIRACION DE LOGRAR UNA MAYOR ORGANICIDAD Y COHERENCIA EN EL FUNCIONAMIENTO DE LAS ARTES ESCENICAS

COMISION DE FORMACION Y SUPERACION

Coordinador: Armando Suárez del Villar

Relatora: Bárbara Rivero

No cabe dudas de la importancia que revierte para el desarrollo, aspectos tan necesarios como lo son la formación y superación. Al respecto, la Comisión que atendió estos temas, recogió una amplia relación de recomendaciones que encierran criterios profundos y renovadores.

Cuestiones como la docencia y el desarrollo de las artes escénicas cubanos, estuvieron valorados, y se le concedió un valor especial al Grupo de Expertos en su carácter de órgano consultivo y de toma de decisiones en la política teatral y danzaria del país. Ese acápite esgrimía la necesidad de que la dirección del CNAE instrumentara un método sistemático y dinámico en todos los problemas referidos a la docencia y el desarrollo de las artes escénicas.

La pantomima cubana, a las puertas del nuevo siglo, es una manifestación que ha quedado dormida en los adoquines de su época dorada. Las razones son diversas, pero está claro la necesidad de incluir la especialidad en la Escuela Nacional de Teatro, con el objetivo de contribuir al perfeccionamiento y la continuidad de esta manifestación artística en el país, y también brindarle un espacio a sus representantes en el Grupo de Expertos del CNAE, al igual que a los del circo, especialidad que ha obtenido innumerables galardones internacionales en los últimos años, como fruto de una renovación útil y práctica, desde el punto de vista artístico.

Con relación al circo, también se insistió en la necesidad de instrumentar cursos de superación en las provincias, para elevar el nivel artístico de los profesores que imparten técnicas de la manifestación, a la vez que se hizo un llamado a los artistas circenses de las diferentes provincias para que contribuyan al desarrollo de los niños aficionados al circo en todo el país, lo que encierra un serio compromiso con el futuro.

Al hablar de Formación y Superación, es preciso volver a mencionar al movimiento de aficionados y la cantera objetiva que constituyó en un momento dado. Esta Comisión asumió, como una preocupación general, el debilitamiento progresivo de dicho movimiento, y por su importancia insistió en la conveniencia de continuar formando promotores socioculturales, los cuales, de acuerdo con el consenso general, no están capacitados para sustituir a los instructores de arte.

El género lírico tuvo una etapa universal de esplendor. Quizás no muchos pueblos de nuestro continente conserven una bella tradición, mas el hecho de que perviva no significa siempre que su viveza y esplendor se correspondan con la tradición. El caudal informativo, la superación de los profesores, etc., son elementos que, al no lograrse paulatinamente, deterioran el producto artístico. Por esa razón, la Comisión solicitó, lógicamente, que a los grupos de teatro lírico de Holguín y Pinar del Río se les implementara un plan de superación que incluyese a los artistas y profesores, pues, una vez graduados, carecen de asistencia metodológica así como de información en el género, lo que dificulta su desarrollo profesional, más si tenemos en cuenta que se trata de creadores jóvenes.

La cultura se ha permeado, por diferentes razones, de antes sin el nivel y la preparación necesarios y dadas las condiciones que atraviesa el país se eligen como apropiados para impartir talleres, tanto nacionales como en el extranjero. La preocupación general al respecto fue evidenciada, a la vez que se reconoció lo infecundo e inapropiado de que dichas personas determinen el valor de nuestro potencial artístico, pues perjudican a quienes participan en estos cursos, los que son avalados por certificados que les permiten trabajar tales profesiones en diferentes manifestaciones artísticas y asumir tal labor.

En diferentes momentos se ha hecho referencia al tema de la ubicación de los egresados y la serie de dificultades que encuentran en sus territorios a la hora de su ubicación, quizás una de las razones de mayor peso a la hora en que deben afrontar el regreso. La Comisión solicitó la realización de un estudio que garantice la ubicación de éstos en sus provincias de origen, teniendo en cuenta las condiciones materiales y artísticas con que cuentan los territorios, para propiciar el desarrollo profesional de los egresados. Al respecto, se insistió en el criterio de que aquéllos con características excepcionales, solicitados por compañías nacionales importantes, deben ingresar a las mismas. Se plantea, además, que se valide la política de cumplimiento del Servicio Social de los egresados en sus provincias de origen, teniendo en cuenta que en muchos casos se producen cambios de direcciones que les permiten ubicarse en la capital.

La metodología de la Evaluación Artística no siempre va en consecuencia con la práctica teatral y danzaria del país, por lo que la Comisión apuntó hacia una revisión de estos elementos, que origine los cambios necesarios para erradicar ese desfase.

También se solicitó la creación de una Comisión con los creadores del movimiento teatral y danzario que ejercen la pedagogía, para que, en conjunto, con los claustros de profesores del ISA y la ENT, estudien los problemas fundamentales de la enseñanza artística y propongan soluciones.

Asimismo, se sugirió el análisis de las propuestas de la enseñanza alternativa en especialidades teatrales y danzarias, para dar respuesta a interesados que, teniendo aptitudes para estas manifestaciones, sobrepasen las edades establecidas en el sistema de enseñanza artística.

Otro de los aspectos abordado por esta Comisión, convoca de manera inmediata a una reunión de trabajo en la que participen los artistas más destacados, el Centro Nacional de las Escuelas de Arte, las Escuelas de Arte en diferentes manifestaciones y el ISA, con el objetivo de analizar los planes de estudio y la proyección internacional de la danza folclórica y contemporánea, la actuación y dirección escénica, así como el diseño escénico, con vistas a propiciar un diálogo entre las instituciones culturales y el sistema de enseñanza artística, para que se produzcan en éste las distintas manifestaciones.

Igualmente, se abordó la posibilidad de estudiar, con carácter inmediato, la inclusión de los perfiles de Teatro Musical y Lírico, y el Teatro de Títeres en el sistema medio y superior de la enseñanza artística. Esta Comisión señaló la necesidad de perfeccionar y ampliar el plan de estudios de la Escuela de Variedades, y confeccionar un plan especial que aborde danza, teatro dramático, teatro para niños y jóvenes y variedades, para responder a las necesidades de superación de la Isla de la Juventud, municipio especial en desventaja con el resto de las provincias, dado que no existen en el territorio escuelas de arte de nivel medio.

Se abogó por la creación de un plan sistemático de superación, centrado y dirigido por el CNAE, para los creadores de todos los Consejos Provinciales, teniendo en cuenta las necesidades específicas y generales, como son los cursos para luminotécnicos, utileros, tramoyistas y técnicos de luces y sonido. Este plan debe comenzar su ejecución en octubre del presente año.

Se analizó también la conveniencia de crear escuelas regionales de teatro en el Oriente, Centro y Occidente del país, para así dar respuesta a las necesidades de las diferentes provincias e impedir, de esa manera, la emigración de los egresados a la capital.

Finalmente, se manifestó la necesidad de tener como premisas en cualquier estudio sobre la enseñanza artística en el país, tanto en las escuelas nacionales como en el ISA, que muchos de los problemas están relacionados con definiciones de políticas económicas que sólo pueden ser discutidas al más alto nivel de la dirección del país.

COMISION DE DISEÑO ESCENICO

Coordinadora: Nieves Laferté

Vicecoordinadora: Miriam Dueñas

Relator: Jesús Ruiz

El diseño ha ocupado un lugar destacado en la producción escénica cubana a través de los años; mas en los últimos tiempos se ha acentuado la tendencia de estancamiento, e incluso, aparecen signos de involución en esta disciplina.

Esta Comisión estimó que la causa de dicha tendencia radica en una concepción errónea de la economía y la producción teatrales, que históricamente fueron concebidas al margen de la naturaleza y las necesidades de la creación escénica. En consecuencia, la Comisión propuso la creación del Centro de Desarrollo del Diseño Escénico, con el objetivo de disponer de un equipo de investigación, capaz de abordar el estudio de los diversos factores que inciden en el desarrollo del diseño y, por tanto, de las artes escénicas en el país.

Asimismo, se sostuvo que, por su importancia, la Comisión estimaba que dicho Centro debía priorizar diferentes puntos, como los que se enumeran a continuación, de manera que el Consejo Nacional de las Artes Escénicas pudiera contar con esa información al decidir la política a seguir en cada caso:

1. Tecnoescena: Estudio de los diferentes factores que podrán incidir en su aprovechamiento óptimo por parte de los colectivos teatrales del país.
2. Talleres alternativos: Cuando los factores de orden estético y materiales aconsejen su creación.
3. Procedimientos económicos que permitan al colectivo teatral la utilización libre de su presupuesto, de manera que pueda ser utilizado aun fuera de los márgenes establecidos hasta el momento.
4. Análisis de los procedimientos administrativos y económicos que frenan la producción teatral.
5. Estudio de vías alternativas para obtener fondos adicionales para los colectivos teatrales, que puedan ser utilizados de manera inmediata en la producción.
6. Viabilización de los modos de obtener los materiales con los que se expresa el diseñador, de manera que pueda detenerse el deterioro de la calidad dentro del proceso de cada etapa de diseño.

COMISION DE DRAMATURGIA Y DERECHO DE AUTOR

Coordinador: Freddy Artiles

Vicecoordinador: Ignacio Gutiérrez

Relator: Gerardo Fullea

Situación actual

La dramaturgia cubana actual transita por un período de abundante y variada producción en el que confluyen, sobre la escena, tanto los autores de mayor reconocimiento -que comenzaron a desarrollar su obra en la década de los 60, pasando por otros de generaciones posteriores- hasta la más joven hornada de dramaturgos, egresados en su mayoría del Instituto Superior de Arte.

Tal confluencia trae como lógico y saludable resultado la presencia en la escena cubana de una amplia variedad temática y un mosaico diverso de estéticas y estilos que van desde las propuestas más ortodoxas y tradicionales, hasta las más experimentales.

Esta dramaturgia tiene como rasgo distintivo una actitud crítica y reflexiva acerca del entorno nacional que, en algunos casos, logra niveles artísticos y una profundidad ideológica, pero que en otros se queda a un nivel epidérmico, quizás debido a la urgencia de las temáticas abordadas, a la dinámica cambiante de nuestra realidad y a la necesidad de llegar a un público.

Se detecta también, en el conjunto de la producción dramática cubana, la presencia frecuente de deficiencias dramáticas que entorpecen la recepción del discurso, especialmente entre los autores menos experimentados y, en general, en la dramaturgia para niños y de títeres.

Por otra parte, aunque el Instituto Superior de Arte ha graduado en los últimos años a un buen número de teatrólogos que pudieran adquirir una experiencia práctica y aportar los conocimientos adquiridos en sus estudios, al trabajar como asesores de dramaturgia, hay muchos proyectos que se ven imposibilitados de usar un asesor, lo cual no contribuye a subsanar las deficiencias que se han mencionado.

La enseñanza de la dramaturgia en el Instituto Superior de Arte no cuenta, por lo general, con el concurso de los creadores cubanos más reconocidos en carácter de profesores, conferencistas o participantes en otras actividades docentes.

Aunque la nueva organización de la actividad teatral sobre la base de los proyectos, ha contribuido a dinamizar la producción teatral y ofrecido un mayor abanico de opciones al público y de desarrollo a los teatristas, lo cierto es que -tal vez debido a razones de organización o a la propia fragmentación del movimiento en proyectos de línea diversa y casi siempre de escaso número de actores- todavía resulta difícil para un dramaturgo lograr que su obra llegue a la escena. Esto se evidencia mucho más en el caso de los autores noveles y, en general, en el de aquellos que no están integrados a ningún proyecto teatral.

Una condición fundamental para la preservación, la difusión y el estudio del patrimonio dramático nacional es la publicación de los textos. Aunque siempre la edición de obras dramáticas ha estado en desventaja en relación con la de otros géneros literarios, existía un espacio editorial para la literatura dramática que, prácticamente, ha desaparecido en los últimos años, de manera que, en la actualidad, los dramaturgos sólo tienen a su alcance la posibilidad de publicar algún texto en la revista **tablas**, que edita cuatro números al año, siempre con una obra cubana, y, en ocasiones, en *Conjunto*, puesto que esta publicación, por su perfil, se dedica,

fundamentalmente, al teatro latinoamericano en general. Estas dos opciones no pueden cubrir, desde luego, las necesidades editoriales de los dramaturgos nacionales.

Al no existir tampoco otros mecanismos de divulgación para las obras de los dramaturgos nacionales, el proceso por el cual una obra llega a la escena sigue siendo determinado por relaciones o gestiones personales del autor y, en general, por el azar.

El conjunto de las dificultades para el estreno y la publicación de las obras, así como la escasez de espacios para la discusión y la reflexión acerca de los diferentes aspectos teóricos y técnicos de la dramaturgia, afecta a todos los autores, pero en mayor medida, desde luego, a aquellos que se hallan en una fase inicial de su carrera, quienes encuentran que, en las condiciones actuales, tienen escasas posibilidades de desarrollo profesional económico en el país y, como consecuencia, buscan otras opciones en el extranjero, lo cual, si bien resulta natural desde el punto de vista del desarrollo individual, de alguna manera debilita la presencia de nuestra dramaturgia en el país.

En general, existe en todo el movimiento escénico nacional una escasa y deficiente información acerca de la Ley de Derecho de Autor y sus resoluciones, sobre todo, de los mecanismos de su aplicación en los campos de la dramaturgia, la coreografía y la pantomima.

La Comisión de Derecho de Autor del CNAE, constituida como un mecanismo de control para el pago de la primera representación pública de una obra, tiene la exclusiva función de evaluarla desde el punto de vista estético en atención a su calidad artística, para aprobar el pago que corresponda a partir del momento en que un proyecto decide llevarla a escena. Sin embargo, en ocasiones, la ejecutoria de esta Comisión ha sido interpretada por los autores como de naturaleza censora, y en otras, el Centro de Teatro y Danza ha planteado que el pago sólo puede efectuarse cuando la pieza se haya estrenado. Esto último contradice la letra de la Ley de Derecho de Autor y las resoluciones 91 y 92 de 1981.

Aunque se conoce la existencia del proyecto para una nueva Ley de Derecho de Autor más acorde con la nueva realidad económica del país, el proceso de su discusión y aprobación por las instancias correspondientes requerirá aún un tiempo más o menos largo. Al analizar los cambios sufridos por la economía cubana en los últimos años, se hace evidente que las tarifas aprobadas, tres lustros atrás, para el pago de los derechos de autor de la primera y las sucesivas representaciones públicas de una obra, no se corresponde con el estado actual de nuestra economía, especialmente aquellas que establecen el pago de un mínimo porcentaje de la recaudación por taquilla. Lo anterior se agrava por el hecho de que no todos los proyectos que tienen en su repertorio activo alguna obra de autor cubano cumplimentan siempre el establecido reporte al Centro Nacional de Derecho de Autor (CENDA) acerca del número de funciones y el monto de la recaudación, de manera que el autor, en ocasiones, ni siquiera cobra ese mínimo porcentaje.

Aunque se entiende que el autor dramático debe registrar su obra en el CENDA como su propiedad intelectual, la Disposición Jurídica 034-95 del Ministerio de Cultura establece pago de \$5.00 MN para este registro, lo cual grava la economía autoral, remunerada con tarifas muy bajas.

De igual forma, con frecuencia, una obra que ha sido pagada por un proyecto no se estrena en un prudencial período de tiempo, de manera que pueden pasar años antes que el autor la vea representada, mientras que, a lo mejor, existe otro proyecto interesado en llevarla a escena.

En cuanto a la representación de obras nacionales en el extranjero, sucede que, a causa de la carencia de acuerdos o mecanismos bilaterales establecidos entre Cuba y los demás países o del desconocimiento acerca de los mismos, no solamente el autor deja de cobrar sus derechos, sino que, en la mayoría de los casos, ni siquiera recibe la información de que se ha representado.

Recomendaciones

1. Propiciar la impartición de talleres y cursos sobre la teoría y la técnica de la escritura dramática, el análisis dramático y otras materias afines, así como la celebración de conferencias, mesas redondas y conversatorios a cargo de figuras experimentadas y relevantes de la dramaturgia nacional, garantizándoles el pago por su labor.
2. Crear espacios que posibiliten a los dramaturgos -especialmente a los jóvenes- dar a conocer sus textos y someterlos a discusión, tales como lecturas personales de obras, sesiones de teatro leído por actores, así como otros mecanismos que permitan la divulgación y el conocimiento por los interesados en las obras de autores nacionales.
3. Garantizar, en lo posible, que todos los proyectos tengan acceso a los servicios de un asesor de dramaturgia.
4. Crear condiciones favorables en el orden organizativo, económico y de control de la programación de los proyectos que viabilicen, faciliten y acorten el proceso previo al estreno de las obras de los autores nacionales.
5. Establecer coordinaciones entre el CNAE y el Instituto Cubano del Libro (ICL) con vistas a reactivar la publicación de obras de autores cubanos.

6. Propiciar, a nivel nacional, la debida información a todos los proyectos y estructuras administrativas sobre el contenido y los procedimientos de la Ley de Derecho de Autor y sus legislaciones complementarias en el campo de las artes escénicas.
7. Propiciar que, en lugar de la Comisión de Derecho de Autor del CNAE, sean los propios consejos artísticos de los proyectos los encargados de la selección y el pago de las obras que habrán de llevarse a escena, de acuerdo con lo establecido en las Resoluciones 91 y 92.
8. Mantener el procedimiento de pagar al autor la remuneración correspondiente a la primera representación pública de su obra, a partir del momento en que se acuerde la cantidad entre el autor y el proyecto de que se trate y no después de que se produzca el estreno, de acuerdo con lo establecido por la Resolución 92.
9. Asegurar que los diferentes proyectos teatrales conozcan y apliquen el mecanismo de información al CENDA, acerca del número de funciones y espectadores alcanzado por las obras de autores cubanos, a fin de que los mismos cobren sus derechos. Establecer, de igual forma, coordinaciones con el CENDA para que viabilice ese control y comunique debidamente a los autores para que acudan a efectuar su cobro.
10. Como paliativo de las bajas tarifas contempladas en las Resoluciones 91 y 92 de 1981 y en espera de que la nueva Ley sea discutida y aprobada, establecer como norma el pago máximo establecido del 10% por las sucesivas representaciones de las obras cuando no sea por ingresos de taquilla, ya que en este caso el pago máximo es del 2% según lo estipulado actualmente.
11. Discutir con el CENDA la posibilidad de reconsiderar el pago, por parte del autor, del registro de su obra como propiedad intelectual en tanto no se aumenten las tarifas de remuneración.
12. Informar a los proyectos que las resoluciones de la Ley de Derecho de Autor permiten a éste retirar su obra de un proyecto, si no se ha estrenado al cabo de los dieciocho meses de haber sido pagado el derecho de alzada.
13. Establecer coordinaciones con el CENDA a fin de informar a los dramaturgos y coreógrafos sobre el Derecho de Autor Internacional y sus posibilidades de ser miembros de la Agencia Literaria Latinoamericana (ALL), institución creada para velar por los derechos de autor por concepto de publicaciones y representaciones.
14. Establecer, mediante la Agencia Literaria Latinoamericana o el CNAE, mecanismos efectivos para que los autores sean consultados en el caso de que algún grupo nacional o extranjero estrene su obra, lo cual les permita discutir el monto de su derecho de autor o reclamarlo, y que garantice la información gráfica, divulgativa, periodística y crítica necesaria para conocer los resultados artísticos obtenidos por el estreno o la publicación de su obra.
15. Activar el proyecto del CNAE de hacer un catálogo de los dramaturgos cubanos para la divulgación de su obra en el extranjero.

Nuevas propuestas

16. Desglosar el presupuesto de derecho de autor del acápite "Otros gastos", incluido en el presupuesto general del proyecto.
17. Estipular en la nueva Ley de Derecho de Autor que, cinco años después del pago de la primera representación pública, el dramaturgo pueda cobrar un derecho de alzada igual al primero, si su obra se representa en otro colectivo.
18. Establecer la necesidad de una autorización del autor mediante documento legal para la puesta en escena de su obra, tanto en el territorio nacional como en el extranjero.
19. Analizar en la nueva Ley de Derecho de Autor la necesidad de incorporar la proyección del derecho de puesta en escena.
20. Trabajar en la creación de una Asociación Cubana de Autores Dramáticos y Coreográficos.
21. Recomendar al Centro Promotor del Humor agilizar la aplicación de la Ley de Derecho de Autor y sus resoluciones.
22. Tener en cuenta que cualquier revisión de la Ley de Derecho de Autor no debe asumir solamente un sentido comercial, sino constituir un incentivo para el desarrollo de la creación dramática y coreográfica en el país.

COMISION DE GERENCIA

Coordinador: Bebo Ruiz

Vicecoordinador: Carlos Repilado

Relatora: Cristina Amaya

Entre los primeros planteamientos señalados en tal sentido se encuentra, la no operatividad del sistema de proyectos artísticos en concordancia con sus presupuestos filosóficos iniciales y las exigencias actuales y el mal funcionamiento y la débil composición del Grupo de Expertos. También se refirió al desfase entre la dinámica que exige el proceso artístico y la capacidad de respuesta de los mecanismos económicos y administrativos existentes, así como la abundancia de procedimientos burocráticos que atentan contra la agilidad requerida en la gestión cultural y el exceso de centralización en la toma de decisiones.

Igualmente fueron abordados tanto la falta de autonomía del Ministerio de Cultura para la toma de decisiones y el diseño de estrategias y proyectos que den respuesta a las necesidades *sui generis* de la economía de la cultura, como las limitaciones en la legislación vigente que frenan y entorpecen el desarrollo del hecho artístico, por no corresponder a las necesidades de la realidad actual. Asimismo se manifestó la ausencia de un sistema de dirección colegiada que permita la participación en la toma de

decisiones de los diferentes niveles que componen un sistema general, lo que impide el desarrollo de un sentimiento de pertenencia y compromiso con los criterios y las acciones del movimiento escénico.

Otro de los planteamientos se refirió a la ausencia de un sistema de capacitación integral que facilite la actualización permanente de los creadores, especialistas y funcionarios del sector. Las limitaciones en las posibilidades de comunicación y procesamiento de información automatizada y contemporánea, al igual que la ausencia de flexibilidad para asumir diferentes formas de financiamiento, en correspondencia con las características de cada territorio y proyecto en particular (MN, MLC), estuvieron entre sus indicaciones. Por último, en este sentido, se abordó acerca de la imposibilidad de los colectivos para asumir la inversión de sus propios ingresos sobre la base de sus intereses específicos de desarrollo (MN, MLC), y a la ausencia de un sistema de giras y programación nacionales, lo que atenta contra el desenvolvimiento de un mercado nacional, elemento esencial para la evolución de una gran gerencia en frontera.

La Comisión consideró, como una alternativa válida, que los creadores busquen en la comunidad apoyo moral, material y económico para su gestión, lo que puede constituir un complemento extraordinariamente valioso para solucionar múltiples aspectos de su trabajo; esto no debe verse como una sustitución a la necesidad de dar solución a los problemas de infraestructura, funciones y mecanismos inoperantes que presenta en estos momentos el ejercicio de la profesión.

Se señaló como una necesidad imperiosa el hecho de encauzar la gerencia cultural y artística a partir de la asimilación de enfoques, estilos, conceptos, técnicas y procedimientos ágiles y contemporáneos, lo que exige el desarrollo de acciones urgentes y efectivas, encaminadas a dotar al personal artístico y técnico de los conocimientos necesarios que les permitan adecuar los principios generales de la gerencia a las particularidades de cada manifestación y cada colectivo. Apuntó que esto redundaría directamente en una mayor calidad del hecho escénico y por consiguiente en sus resultados cualitativamente superiores del trabajo cultural desde el punto de vista social y económico.

Los participantes de esta Comisión consideran procedente expresar que el abordaje gerencial presupone un cambio de actitud ante la dirección de la cultura, lo que exige, entre otros aspectos, el desarrollo de: un enfoque en sistema, una dirección por objetivos, una planeación estratégica, una relación permanente con el ambiente y un sistema de retroalimentación inteligente.

La adopción de este enfoque incidirá de manera decisiva en el desarrollo de todas las esferas que conforman las artes escénicas, por lo que la atención al mismo resultará decisiva para el sistema en su conjunto.

Por todo lo anteriormente planteado, la Comisión arribó a las siguientes recomendaciones:

- Revisar y perfeccionar los principios que rigen el sistema de proyectos artísticos.
- Revisar el funcionamiento y la composición actual del Grupo de Expertos como máxima instancia asesora de las políticas artísticas y culturales de las artes escénicas.
- Concebir proyectos artísticos y culturales que contemplen, en su diseño, enfoques económicos y financieros, de forma tal que se proyecten no sólo en el ámbito cultural y social, sino en su potencialidad gerencial.
- Diversificar las formas de financiamiento de los proyectos culturales y artísticos sobre la base de sus características particulares y sus territorios, propiciando su existencia y desarrollo.
- Aplicar métodos de dirección modernos que apunten a la eliminación de los arcaicos sistemas de dirección actuales, coadyuvando a la descentralización del poder y la toma de decisiones de los directivos según sus responsabilidades, y creando las condiciones objetivas para lograr el desarrollo de una mentalidad positiva al cambio.
- Lograr un sistema de trabajo integral que propicie el diálogo y la compenetración entre creadores, especialistas y directivos en la solución de los problemas comunes de manera colegiada.
- Jerarquizar la importancia de los recursos humanos como fuente fundamental de las artes escénicas, instaurando un sistema de capacitación en temas relacionados con la gerencia cultural contemporánea y las técnicas específicas de las manifestaciones escénicas, lo que apuntará a la formación integral de los futuros gerentes culturales.
- Seleccionar, con el asesoramiento del Grupo de Expertos, aquellas compañías artísticas con mayores posibilidades comerciales para desarrollar el trabajo promocional y de representación de éstas, dando un orden de jerarquía en correspondencia con el nivel y la demanda de cada una de las mismas.
- Reconsiderar el trabajo de la promoción y la publicidad como eslabones esenciales y vitales para el trabajo de gestión cultural. Sobre este aspecto es necesario asumir la promoción en su sentido más amplio, como una inversión y no como un gasto, lo que supone un nuevo enfoque ante el problema.
- Revitalizar, a todos los niveles, la importancia del público como una parte esencial de los fundamentos del teatro, teniendo siempre presente que *sin público no hay obra de arte*.
- Estimular y propiciar el sistema de giras nacionales como un elemento básico para estimular el desarrollo de un mercado nacional.
- Ampliar a las provincias la autorización para comercializar en frontera en MLC.
- Autorizar el cobro en MLC a los artistas en frontera.
- Crear una Comisión que estudie, instrumente y oriente la aplicación de estas recomendaciones.

COMISION DE ARTE Y SOCIEDAD

Coordinador: Carlos Padrón

Vicecoordinadora: Orietta Medina

Relatora: Esther Suárez

A las puertas del tercer milenio, en la circunstancia de un mundo unipolar en el que predomina la escandalosa palabrería que anuncia el fin de la historia, la cultura cubana reafirma su voluntad de existir.

El teatro, la danza, la pantomima y las artes circenses cubanos han demostrado su capacidad de supervivencia en circunstancias tan singulares como las del llamado "período especial", y es la conciencia de estar vivos y actuantes en semejantes condiciones, lo que permite a los creadores y a las instituciones abrir nuevos espacios para el debate. La conjunción de las interpretaciones sobre lo que somos y las diversas propuestas sobre lo que queremos ser, contribuirá a acercarnos aún más a los contornos de nuestra identidad y ampliará los caminos de la creación.

En este contexto de reflexión no es ocioso reconocer que las artes escénicas continúan siendo expresiones que revelan la relación arte-sociedad, de manera impactante y polémica en la confrontación directa con el público y el entorno social.

Los artistas de la danza, el teatro y el circo tienen una cuota de responsabilidad sociocultural y política que obliga a luchar contra la superficialidad, el oportunismo, las actitudes contemplativas y las que propician el aplauso fácil, al tiempo que reafirman el deber de ejercer la crítica en el seno de la sociedad desde los espacios que ocupan. Es así que, durante su jornada de trabajo, esta Comisión llegó a las siguientes formulaciones:

1. La ausencia de una verdadera calidad en los resultados que muestra una zona significativa de los proyectos artísticos, especialmente en el teatro dramático, impide caracterizar el conjunto del arte escénico cubano como un espacio de calidad sostenida.

En tal sentido, la Comisión valora como algo incuestionable la política trazada con respecto al sistema de los proyectos artísticos y se pronuncia por su aplicación total y puntual, tomando como postulado esencial el tema de la independencia económica de las agrupaciones artísticas así como la evaluación sistemática de sus resultados artísticos y sociales.

Al mismo tiempo alerta sobre los peligros que trae consigo una política de total subvención, en la medida en que contribuye a desdibujar la responsabilidad del creador con la sociedad.

De igual modo se pronuncia por abrir mayores espacios para el ejercicio de la crítica artística, así como por garantizar la presencia de sus mejores figuras en los espacios de mayor importancia dentro de la prensa, la televisión y la radio. En lo tocante a la danza, considera necesario e impostergable la concreción de los esfuerzos que permitan el surgimiento de una crítica danzaria que llegue a corresponderse con la calidad, vitalidad y riqueza que caracterizan al movimiento danzario del país.

Entiende también necesario la reestructuración de los Grupos de Expertos, a partir de la presencia en ellos de un mínimo de artistas relevantes y representativos de las tendencias más significativas de las artes escénicas en los últimos años y su permanente convocatoria para el análisis y la toma de decisiones.

Se hace un llamado a la Comisión de Derecho de Autor para que extienda su labor más allá de su estricto cumplimiento técnico y establezca un diálogo enriquecedor con dramaturgos, coreógrafos y diseñadores.

Sugiere revitalizar los Consejos Artísticos donde existan y crearlos dondequiera que sea posible. Estos Consejos son la primera instancia de garantía de la calidad y los máximos responsables de que la práctica escénica sea coherente con la definición conceptual que anima a los grupos.

2. El arte escénico ha perdido el reconocimiento de su autoridad. Esto se expresa, entre otras cosas, en la ligereza y superficialidad con que voces ajenas a la realidad teatral y desconocedoras de ella opinan y juzgan no sólo con respecto a los resultados de la labor de nuestros artistas, sino también sobre su condición de ciudadanos.

Ante dicho fenómeno creemos necesario:

- Recuperar lo mejor de la experiencia de los años 60, en lo referente a la relación entre el teatro y la sociedad, estudiando los mecanismos que la viabilizaron.
- Replantearse estrategias movilizadoras de la recepción de las artes escénicas adecuando los mecanismos de promoción.
- Participar en el debate que garantice la gestión de la televisión y la radio como medios de cultura y garantizar espacios dedicados a las artes escénicas en la estructura de programación de estos medios.

-Entender el teatro como un arte capaz de darse a conocer a sí mismo, en su historia y tradiciones, y diseñar una política cultural que promueva la presentación en nuestros escenarios de todos aquellos clásicos sobre los cuales se edifica hoy nuestro propio quehacer.

-Alcanzar una valoración del acontecimiento teatral como un espacio necesario de mediación entre el Estado y la sociedad, en el que se presentan y dialogan intereses de las más diversas instancias sociales, lo cual justamente permite el conocimiento y estudio de dicho entramado social, así como el ejercicio ético-ideológico, y aconseja el aseguramiento del clima de libertad de creación con que hemos contado hasta la fecha.

Con respecto a este aspecto de la autoridad y el prestigio social, en el panorama escénico se evidencian dos zonas de máxima sensibilidad. De una parte, la actividad circense, la cual aun cuando haya obtenido logros notables, no es suficientemente reconocida, prestigiada y promocionada. De la otra, la realidad en las provincias, que se muestra mucho más crítica con respecto a la sensibilidad y el apoyo de las respectivas instancias de Gobierno.

Del mismo modo, la Comisión entiende necesario abrir una reflexión en torno a cuál será el papel de la cultura y el arte en las nuevas condiciones, dado que los fenómenos de la globalización y el nuevo orden político están conduciendo a un proceso de banalización de la cultura, así como al predominio de intereses puramente mercantiles y financieros.

3. Se ha producido una alarmante reducción en el número de los espacios teatrales, y los que aún existen, exhiben una falta de caracterización y de jerarquización como partes del sistema de instalaciones de la cultura.

Como consecuencia, la programación muestra una alta dosis de arbitrariedad en cuanto a la relación espectáculo-espacio, lo cual actúa en detrimento de la orientación del público y puede llegar a producir su contracción. Será necesario ir al rescate de los espacios teatrales perdidos y velar por la conservación, el prestigio y la coherencia de los que aún funcionan como tales.

Los espacios teatrales deben ser entendidos como el soporte material más importante de toda nuestra actividad, y deben alcanzar la categoría de verdaderas instalaciones culturales, por lo cual será preciso atender desde su aspecto formal hasta su proyección hacia la comunidad.

4. Falta una política que garantice el desarrollo integral de las nuevas generaciones de artistas escénicos. Al respecto, entre otras cuestiones observamos:

-El movimiento de aficionados ha ido perdiendo paulatinamente la saludable presencia que tuvo durante los primeros años de la Revolución, lo que contribuye a enrarecer la composición actual del movimiento profesional.

-La formación de profesionales ayuda a fomentar la fragmentación por un equivocado criterio sobre la necesidad de la experimentación y los conceptos arbitrarios y falsos como "lo nuevo".

-No hay una adecuada jerarquización que asegure al joven profesional una línea de lógico ascenso.

5. Existe una absurda distancia entre los artistas escénicos, como tales, y las organizaciones sociales y de masas, lo que contribuye a la inadecuada valoración del artista como ser social.

En tal sentido, nos parece fundamental convocar a la UNEAC, a la Asociación Hermanos Saiz, a todas las agrupaciones escénicas y a las propias organizaciones sociales y de masas, para que amplíen los espacios destinados al diálogo y el debate, especialmente ante cada espectáculo que invite a la reflexión sobre los acuciantes problemas que plantea el proyecto social cubano.

6. La persistencia de una estructura administrativa no acorde con las exigencias de la práctica artística, en lugar de viabilizar su ejecución, la entorpece.

En consecuencia, se propone al Ministerio de Cultura y al Consejo Nacional de las Artes Escénicas estudiar los problemas que nos plantea la situación presente y ajustar la política teatral y sus mecanismos al reto de una economía mixta y de un proyecto social en constante movimiento.

A tenor de las experiencias obtenidas se sugiere producir los cambios necesarios en las actuales estructuras administrativas de las artes escénicas, de acuerdo con el espíritu de flexibilidad y eficacia que anima la política de los proyectos artísticos. Se solicita atender, con especial cuidado, el problema de la idoneidad del personal técnico y dirigente en esta esfera, por cuanto este aspecto se revela como una zona particularmente sensible en las condiciones de la elevación constante del nivel de instrucción, información y educación de la población y la presencia de sucesivas graduaciones de especialistas procedentes de la Facultad de Artes y Letras y del Instituto Superior de Arte.

7. Con particular intensidad se evidenció la difícil situación que experimentan las artes escénicas en las provincias, y se planteó como una necesidad imperiosa, atender de inmediato esta problemática e iniciar un diálogo sereno y permanente que incorpore siempre a los colegas de todas las zonas del territorio nacional, y permita e imponga hablar de nuestro arte y de nuestros logros artísticos en términos de toda la Isla.

8. Por último, se sugiere que esta confrontación, que durante varios días se llevó a cabo, no resulte un hecho aislado, sino que se convierta en una práctica a realizar cada vez que se perciba como algo necesario. ■

JOSE M. MARAGOTO

PRESIDENTE DEL CONSEJO NACIONAL DE LAS ARTES ESCENICAS

NO CAMINAR POR LA SUPERFICIE ARTES ESCENICAS SINO ABRAZAR EL ALMA

CONSEJO NACIONAL

Ernesto Rodríguez Hernández



• José M. Maragoto. Presidente CNAE.

P. En la Conferencia de Creadores y Directores de Teatro de las Artes Escénicas -realizada los días 14 y 15 de abril del presente año, en el Teatro Nacional-, uno de los temas abordados por la Comisión de Arte y Sociedad, apunta:

"La ausencia de una verdadera calidad en los resultados que muestra una zona significativa de los proyectos artísticos, especialmente en el teatro dramático, impide caracterizar el conjunto del arte escénico cubano como un espacio de calidad sostenida.

"En tal sentido, la Comisión valora como algo incuestionable la práctica trazada con respecto al sistema de los proyectos artísticos y se pronuncia por su aplicación total y puntual, tomando como postulado esencial el tema de la independencia económica de las agrupaciones artísticas así como la evaluación sistemática de sus resultados artísticos y sociales.

"Al mismo tiempo alerta sobre los peligros que trae una política de total subvención, en la medida en que contribuye a desdibujar la responsabilidad del creador con la sociedad".

Hace poco tiempo que usted asumió la Presidencia del Consejo Nacional de las Artes Escénicas; no obstante, notamos su interés por acercarse a los creadores y conocer los detalles sobre las circunstancias reales en que éstos realizan su producción artística. El acápite enunciado por la Comisión, y su acercamiento al movimiento teatral, me conducen a dos interrogantes:

¿Qué política seguirá el Consejo, con respecto a lo expuesto por la Comisión y cómo se obrará en pos de dignificar una escena cubana, tan necesaria para nuestra sociedad?

R. La política a seguir es la de continuidad, que implica consolidar todo lo logrado e ir a la búsqueda de su perfeccionamiento, y que también obliga a indagar en las insatisfacciones para intentar, con ánimo resuelto, solucionarlas.

Las artes escénicas disponen de un programa general, bien concebido y en proceso de cumplimiento, que estamos en disposición de llevar a cabo con el concurso de todos y, como es lógico, haciendo énfasis en sus zonas deficitarias para afrontar los problemas actuales, en la medida que nuestras fuerzas lo permitan.

Otra cosa es el modo que escojamos para asumir el cumplimiento del programa diseñado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas; en ese sentido, disponemos de encomiendas específicas, sugeridas por los creadores en la conferencia que tuvo lugar el pasado abril. He ahí nuestra pauta, porque se trata de juicios muy certeros y comprometidos sobre los derroteros de la escena cubana en el período inmediato y el trazado de dirección para los próximos años.

Es decir, que todo cuanto hagamos debe ceñirse a esos rumbos, con la certeza de caminar apoyados por el consenso sobre los principales temas y las urgencias de las artes escénicas cubanas, desarrollando la más amplia comunicación con los creadores y el público, con la aspiración de lograr la mayor efectividad social en los resultados de nuestra labor.

P. Valioso para el arte cubano en general ha sido el respaldo íntegro del Estado a la creación. El presente nos impone nuevas exigencias y conduce por otras vías. ¿Cómo se manifestará la institución ante la preservación y el respaldo del creador y su obra, igual que de las instituciones, en una etapa aguda por la crisis y carencia de materiales y recursos? ¿Cómo se operará con respecto a la atención a los trabajadores del sector y a las personalidades, hecho que ha perdido su carácter en los últimos años?

R. Son dos preguntas. A la primera pudiera contestar apoyándome en una oración previa: con una política en la que el sujeto sea la creación; el adjetivo, la calidad; y el verbo, jerarquizar. A ello hemos sido convocados también, y debemos ser rigurosos en atender ese reclamo que comparto por encerrar criterios justos.

En la afirmación que encierra la segunda pregunta no estoy de acuerdo, por entender que la atención a los trabajadores del sector y a las personalidades ha atravesado y atraviesa aún por un proceso de carencias materiales que se han compartido con las de todo nuestro pueblo, pero de eso a asumir falta de atención es otra cosa.

En mi concepto, atención es propiciar libertad creadora; contribuir al respeto por la labor y al enaltecimiento de esa condición. Es la consolidación de los derechos que le asisten para la promoción y extensión de su obra; es, en fin, un complejo tejido de responsabilidades mutuas que favorecen un clima de atención, en el cual existen contribuciones de la más diversa naturaleza. Creo que la nación cubana goza de ese privilegio y yo me felicito de tener la posibilidad de observar un proceso tan hermoso y promisorio.

P. Es cierto que el circo cubano ha logrado avances notables, y que algunos de sus integrantes han obtenido galardones en plazas europeas y asiáticas, como reconocimiento internacional. Pero su presencia en la sociedad cubana es pobre y ya para algunos no resulta imprescindible, pues debe competir con otros medios más atractivos o activos y cómodos. ¿Se proyectan temporadas y trabajos divulgativos en medios planos así como televisivos, que muestren su renovación y nuevos caudales?

R. Es cierto lo que expresas en la primera parte de la pregunta. Lo que yo pueda decir sobre los éxitos de la actual actividad circense cubana y de su proyección internacional, resultará siempre insuficiente. Existe un potencial artístico de altísima calidad, apoyado por una legión de técnicos y personal de apoyo de reconocidos resultados.

Efectivamente, hay mucho por hacer y confío en que el circo cubano rescate los espacios tradicionales con el concurso de todos. Por lo pronto, este año, con el apoyo del MINAZ, se han reiniciado las presentaciones para los trabajadores azucareros, después de siete u ocho años de interrupción de estas giras por los centrales. El Ministerio de la Agricultura ha mostrado interés por un proyecto similar para las zonas campesinas;

las instituciones turísticas también lo desean y en general la población.

Desde estas páginas de nuestra revista, quiero expresar la confianza de poder avanzar en igual sentido con la televisión cubana, cuyos directivos nos han hecho conocer su disposición por apoyar estos empeños.

P. La pantomima cubana no posee una escuela. Ya es ése el primer déficit que la sacude. Mas existen agrupaciones y mimos que trabajan, pero, en ocasiones, por muy consagrados que sean, no logran llegar a un espectador medio. Esta manifestación, importante para otras disciplinas escénicas, no posee, tampoco su propia sede, a diferencia de otras. Su problema no sólo reside en la divulgación. Se impone un estudio más serio con sus creadores para que la pantomima ocupe el reconocimiento que tuvo en su época dorada. ¿Cómo se evaluará esta situación entre los planes de desarrollo de las artes escénicas y cómo se operará, también, con relación al teatro musical, atendiendo a las diferencias que poseen estas disciplinas?

R. El Consejo Nacional de las Artes Escénicas tiene una deuda con la pantomima, que estamos empeñados en saldar, no porque hayan faltado deseos hasta ahora, sino porque se han conjugado muchos factores para reanimar una manifestación de genuinos actores y que tanto espacio ocupó en la sociedad cubana durante los primeros años de la Revolución.

Lógicamente, una labor de rescate requerirá ahora de esfuerzos especiales, que estamos en disposición de hacer. Para ello, disponemos de lo esencial: de creadores experimentados y prestos a luchar, como siempre, por sus ideales estéticos.

En cuanto al teatro musical, aunque se recoge en la propia pregunta, tendría que decir, primeramente, que presenta una situación diferente y pasa por esfuerzos que requieren tratamientos complejos y diferenciados. En este campo, la recuperación pasa por una dispersión muy grande de esfuerzos, y se impone, a juicio de los especialistas, la integración de fuerzas. Ya existe un programa elaborado para la ópera, la zarzuela y la opereta, que se comenzará a implementar, e igualmente se debe hacer con todas las modalidades del teatro musical, sin excepciones.

P. Pudiera hablamos sobre el acercamiento de la televisión y otros medios (como la prensa plana) al ámbito escénico desde el punto de vista divulgativo y cultural.

R. Me remito a la respuesta que di en una pregunta anterior. La disposición del ICRT es completa. Debemos ir nosotros ahora a la ofensiva. El ámbito escénico recuperará su espacio en la televisión.

En la prensa plana debemos estudiar cómo hacerlo. Por lo pronto, pensamos en el rescate del plan de publicaciones imprescindibles de las artes escénicas, un déficit real del cual se habla muy poco, pero en el que tenemos verdaderos arsenales pendientes de someter a la consideración del gran público.

P. En la mencionada conferencia del Teatro Nacional, la Comisión de Arte y Sociedad, en otro de sus acápites, sostiene:

"La persistencia de una estructura administrativa no está acorde con las exigencias de la práctica artística y, en lugar de viabilizar su ejecución, la entorpece.

"Se solicita atender, con especial cuidado, el problema de la idoneidad del personal técnico y dirigente en esta esfera por cuanto este aspecto se revela como una zona particularmente sensible en las condiciones de la elevación constante del nivel de instrucción, formación y educación de la población..."

Quizás sea prematuro preguntar sobre aspectos tratados hace poco tiempo y que, como es lógico, necesitan un previo análisis, pero aun así: qué política se seguirá con relación a las estructuras allí mencionadas, dada las consecuencias que derivan.

R. Habrá que perfeccionarlas, pero creo importante concentrarnos en la eficiencia de las actuales, en la idoneidad del personal como bien dices y en la búsqueda de fórmulas y vías que acerquen las posibilidades vigentes a los códigos de la exigencia cultural.

P. ¿Se trazará algún plan que ampare la presencia de agrupaciones y estrenos importantes, periódicamente, en las provincias y viceversa, sin que los colectivos del interior tengan que apelar a gestiones personales, para lograr su presencia en la capital, en el caso de que las obras a presentar ameriten el esfuerzo que, como es lógico, demanda esta actividad?

R. Existe un sistema regido por el llamado plan de eventos, como una vía elemental que se desarrolla con bastante precariedad. Aspiramos a la búsqueda de un amparo sistemático y orgánico, que propicie la presencia de los mejores resultados de los grupos de las provincias en la capital y trabajaremos por lograrlo. Para ello, debemos crear las condiciones organizativas y las premisas concretas que lo aseguren.

P. Uno de los temas que incide sobre las publicaciones es el pago a los colaboradores. Nos regimos por tarifas envejecidas, que no responden a las exigencias del presente. ¿Se avanzará con respecto a esta cuestión que afecta la presencia de materiales de interés en publicaciones especializadas como nuestra revista?

R. Ya se aprobará la esperada tarifa para el pago de colaboradores con ese carácter, y creo que pueda ayudar al mejor desempeño de las publicaciones periódicas, incluyendo nuestra revista.

P. En la conferencia ya citada se habló de la presencia indiscriminada de festivales y eventos. Si usted lo considera así, ¿cuál será la política a trazar por Artes Escénicas, para lograr aquellos que realmente concedan algún valor y nutran la escena cubana?

R. La política vigente en materia de festivales y eventos requiere de una revisión, impuesta por un reclamo general. Personalmente, creo que el sistema actual en las artes

escénicas concede valor y nutre al teatro cubano, pero se impone una mirada bien escrutadora sobre los fines y el carácter de cada evento, su periodicidad, su número y, en especial, sus jerarquías y objetivos. Sólo si se combinan bien todos esos y otros elementos, surgirá el verdadero perfeccionamiento.

P. La Gerencia Comercial es un término nuevo, con el que muchos empezamos a familiarizarnos. ¿Usted pudiera explicar al respecto cómo se aplica a las artes escénicas y qué importancia concede a la creación?

R. No soy especialista en esa materia, pero me aventuro a decirte que donde prime lo cultural y no se subordine a leyes ciegas de carácter económico, donde lo cultural no sea un añadido, sino lo sustantivo, donde sus promotores conozcan y defiendan la esencia y los códigos del trabajo artístico y el eje de esa labor sean los creadores, ahí se puede aplicar ese nuevo término. Le concedo importancia muy especial a la formación cultural en las artes escénicas a través de formas económicas modernas que enaltezcan la creación y aporten volúmenes para su financiamiento, siempre que se basen en criterios de calidad y de rigor.

P. Quisiera que me hable sobre las proyecciones internacionales del CNAE y la presencia de agrupaciones foráneas en festivales, eventos y otras citas nacionales, así como las gestiones para que colectivos nuestros acudan a citas internacionales. ¿Cómo se valora eso?

R. Se valora muy bien. Es un proceso mutuo de enriquecimiento espiritual y profesional en el que nuestros artistas tienen mucho que aportar. Es igual que la presencia de tantos artistas de las artes escénicas que nos visitan para propiciar ese intercambio imprescindible. La proyección internacional de la cultura cubana propicia ese movimiento que nos proponemos apoyar y potenciar.

P. Por último, existen aspectos esenciales en su gestión al frente del CNAE, que sé le gustaría enunciar, por su significación.

R. Que estamos en el deber de mejorar las relaciones con las provincias, a partir de una atención recíproca, sistemática y de amplia cooperación y, junto a ese propósito, atender al ordenamiento y a los grandes retos que tenemos en el terreno de la formación y la superación, sobre la base de enfoques y lineamientos bien estructurados entre las instituciones docentes y las artísticas, especialmente las territoriales. En fin, pudiera enunciar otros aspectos esenciales, pero prefiero concluir con la siguiente idea:

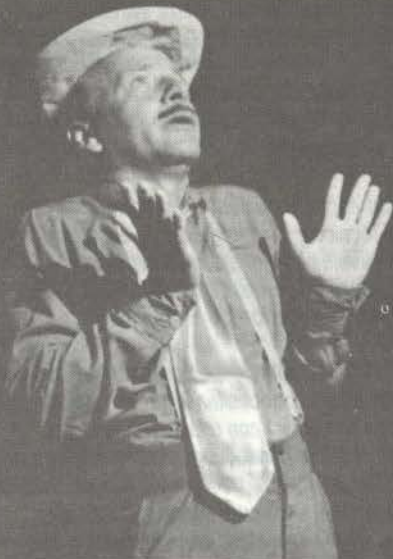
Mi gestión recién comienza y está regida por compromisos muy concretos como lo son también las encomiendas que los creadores me han hecho. Prefiero entonces esperar un poco para hablar de resultados. En cuanto a mí, quiero decir, como el poeta amigo, "no caminar por la superficie de las artes escénicas, sino penetrar en ellas para abrazarle el alma". Apoyo, respaldo, afecto, he encontrado en todos y me siento dispuesto a marchar así en compañía de tantos, que no me dejarán errar. ■

ISMAEL



• Rosa la Coimbra. Teatro Caribeño.

ISMAEL



• Lagarto Pisabonito. Teatro Caribeño.

IX FESTIVAL DE MONOLOGOS

Casi en la década,

Waldo González

"El monólogo -escribí en el prólogo a mi selección de este 'subgénero' o modalidad dramática, de próxima publicación- es, ante todo, un reto para el actor, quien imbuido de sus capacidades, conoce más sus limitaciones y se esfuerza por saltarlas. Así, el ¿intérprete? deviene eje esencial en su unicidad -ritual- ante el público que atiende, expectante, su quehacer, a solas con todos".

Y escribí también en dicho frontispicio de *La soledad del actor*: "Discurso, narración, soliloquio y más, el monólogo es, en suma, una síntesis escénica". Y en consecuencia, al afrontarlo, "el actor está durante ese instante en plena soledad ante el público, tribunal que lo premiará con su aplauso... o le dedicará su frío desdén. Y he aquí la prueba de fuego, la cuerda floja por la que caminará una y cada vez el *agónistés* en su ritual de crear (¿o recrear?) sueños y vidas".

Para quien escribe estas notas -que ha tenido la fortuna de participar como jurado en casi todas las ediciones del en principio llamado Festival de Monólogos y, luego, apellidado "y Espectáculos Unipersonales"- resulta siempre grato dedicar tiempo y espacio a un evento, ya inseparable de la vida escénica nacional, tal igualmente ha coadyuvado a la aparición de nuevos dramaturgos, actores e, incluso, realizadores, o a traer a la palestra pública otros nombres "ignorados y olvidados", para decirlo con el colombiano Jorge Zalamea.

Estas consideraciones previas vienen a necesario cuento ahora, cuando, tras largas reflexiones a partir de mi *praxis* en

dicha justa, quiero dejar aquí mi criterio sobre la novena edición, realizada en marzo pasado.

En principio, debo señalar la muy poco rigurosa selección previa que escogió numerosos ¿*monodramas*? sin validez que, en última instancia, eran apenas espectáculos o recitales con narraciones y poemas, lo que provocaría, en consecuencia, actuaciones sin organicidad, puesto que no poseían la textura dramática necesaria.

Esto, sobre todo, en cuanto a lo dramático -la peor parte del Festival. Por fortuna, el teatro para niños corroboró una de sus más preclaras virtudes de estos 90: su vitalidad, su notable ascenso en el panorama escénico nacional y sus logrados éxitos que corroboran esas características tan favorables a una manifestación que se renueva cada día, lo que -algo no menos importante- genera la favorable competencia, por demás fraternal. Ello, particularmente, se observa en puestas como **El príncipe Blu**, bajo la dirección de William Fuentes (Teatro 2-Eclipse) y **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, dirigida por Rubén Darío Salazar (Teatro de las Estaciones), por sólo ejemplificar con las más premiadas durante los últimos meses en eventos nacionales.

De cualquier modo, este *revival* se ha visto, además, en algunas propuestas de los más jóvenes en este bienio. Otros muy laureados -en esta u otras justas- han sido Sahimell Cordero y Luis Enrique Chacón, con sus respectivos espectáculos **Pelusin frutero** y **El pícaro burlado**.

Y ESPECTACULOS UNIPERSONALES

ISMAEL



• El sombrero Teatro del Sol.



ISMAEL A

• Entredós o Historia de chicos enamorados Teatro El Taller.

¿la decadencia?

En el IX Festival resaltarían las actuaciones de Alexander Paján (**Entredós o Historia de chicos enamorados**), Daimarelys Méndez (**Rocio**) y, aunque no tan joven pero sí iniciada recientemente en esta modalidad, Farah Madrigal (**Lo que le pasó a Liborio**). Y en el teatro dramático: Circe Martínez (**La más fuerte**), Julio Reyes (**Masigüere**), Rigoberto Ferrera (**Accidente**) y, sin la justicia de un lauro para su buen desempeño, Mijaíl Mulkay (**Azul**).

Como señalé en otro lugar, ¹ "entre los escasos méritos de esta edición -dedicada al Aniversario 35 de la Compañía Rita Montaner-, descolló justamente la presencia de caras nuevas". Y ello, a no dudarlo, es un síntoma de buena salud no sólo para el monólogo, sino para las tablas cubanas, por la futuridad que evidencia.

Ante los augurios francamente malos de algunos y sus opiniones acordes con tales puntos de vista -a los que yo me sumo en cuanto a la pésima organización del evento (un día antes de la inauguración jurados, críticos y periodistas no tenían el programa todavía) y, ya lo dije arriba, la endeble selección-, sumamente preocupada una colega y amiga peruana me preguntó si, como otros, yo estimaba que el único festival de su tipo en el Caribe debía desaparecer ante la precariedad ideartística de lo visionado en teatro dramático y algo de la danza, propuestas muy esperadas siempre en tal certamen.

¹ "La soledad del actor", en *Bohemia*, año 89, no. 8, 11 de abril de 1997, pp. 57-58.

Mi respuesta fue negativa. Porque -le respondí- considero que, con casi una década de existencia (a cumplir el próximo año), este festival ha dado evidentes resultados de memorables interpretaciones apoyadas en textos de significativos autores como Abelardo Estorino en primer lugar, y otros que continúan prestigiándolo, por ejemplo, Eugenio Hernández Espinosa, lauro de texto en otras ediciones (recordar sobre todo **Emelina Cundiamor**, con la válida actuación de Trinidad Rolando en 1989) y en ésta por **Lagarto Pisabonito**, enriquecido por el premiado desempeño de Nelson González y dirigido por el dramaturgo, de quien además se presentarían **Rosala Coimbra** (pretexto para el lucimiento de una "olvidada e ignorada" a las que aludí atrás: Sonia Boggiano, quien hizo gala de su vis cómica) y **Masigüere** (igualmente reconocido años atrás cuando fuera interpretado también por Nelson González).

Pepe Santos, ganador en un festival anterior con **Bartolomé sin casa** -en cuyo éxito no poco influiría el alto desempeño de Jorge Ferdecáz- esta ocasión presentó sendos y fallidos trabajos.

Creo, finalmente, que el Festival de Monólogos y Espectáculos Unipersonales necesita aires nuevos, mentes frescas y acciones consecuentes con tales reclamos, con el fin de dar un necesario vuelco a una justa que merece vivir por el derecho ganado a continuar la que fuera una fecunda y vital existencia, constatado en su periplo y sólo debilitado durante las últimas ediciones, por la carencia de rigor y buenos textos. Todo esto espero. ■

El jurado de la revista tablas -convocado con motivo de la celebración del IX Festival de Monólogos y Espectáculos Unipersonales e integrado por Armando Morales, Clara Luz Rodríguez y Mónica Alfonso- decidió otorgar los siguientes Premios de Interpretación en las categorías:

TEATRO PARA NIÑOS Y JOVENES

Primera Mención

Luis Enrique Chacón

por *El pícaro burlado*, del Grupo Jueguespacio.

Segunda Mención

María Elena Tomás

por *La lechuza y el monte*, del Teatro de la Villa.

Premio Mejor Interpretación

Rubén Darío Salazar,

por *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, del Teatro de las Estaciones.

-Por la clara y definida expresión titiritera;

-por la coherencia dramática y espectacular entre actor y títeres;

-por la suma de calidades contenidas en el texto, el diseño, la animación de figuras, la actuación y la puesta en escena.

9º FESTIVAL DE MONÓLOGOS Y ESPECTÁCULOS UNIPERSONALES

Premio Mejor Interpretación

Miguel Navarro

por *Amadeus*, espectáculo de la Compañía Rita Montaner.

DANZA TEATRO

Mención

Dulce María Vale

por *S X O*, de Danza Contemporánea de Cuba.

Premio Mejor Interpretación

Lázaro Martínez

por *Invernal*, del Grupo Espiral.

EN ARAS DE UNA PASION IDENTICA

Esther Suárez Durán

Un festival es, ante todo, fe de existencia. Es, además de una confrontación a lo interno: un cruce de miradas; o de una confrontación social: un mostrarse a los otros, y dar cuentas. Y es, también, una geografía en oferta para crear temporalmente un planeta, aquél cuyos habitantes tienen como carta de ciudadanía el sentimiento de una pasión idéntica. Se realiza no como una mera rutina digna de las "páginas sociales", sino como ejercicio que santifica, reúne y anima.

No obstante, el sentimiento predominante que surge en mi interior, una vez concluida la novena edición del Festival de Monólogos y Espectáculos Unipersonales, es de desconcierto.

El tipo de desempeño actoral que supone cualquier estrategia dramática que contemple la suficiencia de un actor solo en escena, demanda, a su vez, de un intérprete con determinadas características. Y sucede que no todos los actores cubren esos requisitos. El trabajo en soledad en la escena reclama un actor en condiciones de ser un virtuoso y precisa de esa otra extraña e inconmensurable condición que reconocemos como carisma y que no es más que una determinada forma de "presencia".

Claro, también este tipo de ejecución puede ubicarse en la trayectoria del actor a modo de ejercicio, experiencia, crecimiento, prueba de fuerzas, *ganapán* y, por supuesto, revelación de sus potencialidades.

Hasta una época relativamente reciente en la historia del teatro, el hecho del monólogo era encarado por dramaturgos de probada eficacia y por actores de sobradas dotes. Luego, dado los tiempos que corren, este modo de hacer se "democratiza". En 1988, nuestra oficialidad teatral le abre espacios y le dedica un evento particular de carácter competitivo, con el propósito de brindar un entorno apropiado donde presentar los trabajos que algunos actores venían realizando, a la par de estimular esta práctica -económica, por demás- en el medio.

Desde su surgimiento hasta hoy, creo que el evento -en todas sus ediciones- ha cumplido invariablemente la misión de llamar nuestra atención sobre talentos subvalorados, encasillados o desconocidos; pero también sucede que su calidad ha ido en descenso.

En lo que corresponde a esta última muestra pienso que su nivel artístico guarda cierta coherencia con el momento que vive toda nuestra producción escénica, afectada por cierto éxodo de actores, directores, técnicos; inestabilidad en los elencos y en las programaciones; carencia de recursos; falta de espacios de representación; confusión y arbitrariedad en los valores -tanto estéticos como éticos- en esta especie de mercado del peor concepto *post modern*, en el que todos creen

tener iguales lugares y derechos, aun cuando traigan un vulgar sucedáneo. También es evidente que este nivel tiene que ver con el rigor (o su ausencia) en el proceso de selección de la muestra a concursar, y tal vez con ese concepto que equivoca cantidad con riqueza y lo ilegítimo con lo diverso. Por último, en tal estado de cosas, sin dudas tributa cierta especie de inercia, resistencia o escepticismo con respecto al certamen, por parte de nuestros talentos ya reconocidos.

En mi opinión personal, salvo algunos de los trabajos premiados, como el de Rubén Darío Salazar, con **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**; el de Nelson González, en **Lagarto Pisabonito**, o el de Alexander Paján, con **Entre-dós o Historia de chicos enamorados**, el resto -y aquí la exigencia va en dependencia de los talentos que concurren para cada creación- deja algo o mucho que desear.

Mi intransigencia llega al punto de reclamar aún más de un maestro como Miguel Navarro, un hombre al que profeso un peculiar cariño, y un actor de quien gusto muchísimo, pero disto de creer que en **Amadeus** esté al tope de sus potencialidades; en particular, porque existe un nivel desigual de búsqueda y audacia a través de las diferentes zonas del discurso escénico, que se resiente, sobre todo, en aquéllas donde incorpora recursos semejantes a los utilizados por Tom Hulce al construir el personaje de Mozart, contando con el *handicap* que significa partir de un texto que ya vimos recreado en un excelente guión cinematográfico y que no nos depara sorpresa alguna a estas alturas, como no sean aquellas que provengan del virtuosismo y la originalidad de su ahora único intérprete.

De igual modo, quedo insatisfecha con ese otro nombre de nuestra escena que es Gerardo Fullea y con el talento inquieto y vigoroso de Tony Díaz, cuando la excelente idea de evocar teatralmente un personaje de nuestra mitología musical como La Lupe, deviene un espectáculo para públicos foráneos, en el que la música toma ventaja. Deja trunco las expectativas en torno a las innumerables reflexiones que hubieran podido transcurrir a propósito de esta figura y su entorno, y que hubieran trascendido, por supuesto, lo individual y anecdótico.

El resto de las propuestas de lo que denominamos "teatro dramático", salvo las honrosas excepciones de **Masigüere** y **Rosa, la Coimbra** (ambas de Eugenio Hernández Espinosa, con Julio Reyes y Sonia Boggiano, respectivamente) se resiente en el plano de la dramaturgia, de la puesta en escena o del trabajo actoral.

Así, las dos piezas del proyecto Jueguespacio: **¡Oh, Mima, pobre mami!** y **Baby Condon** -pertenecientes a una trilogía sobre el tema de la emigración- denotan falta de progresión dramática y resultan confusas, monocordes y abigarradas.

El asunto de la emigración reaparece en **San Jorgito de la Noche de Paz**, de Yulky Cary, y se anuncia en la cuerda más ingenua y a la vez patética de su contradicción, aquella en que las zonas geográficas y sus valores respectivos se yuxtaponen. Es un espectáculo que descansa en su discurso verbal, y que el trabajo del actor -lleno de deseos de hacer, pero también de estereotipos- nos lo presenta como un texto demagógico y absurdo.

Los más jóvenes estuvieron representados por Mijail Mulkay, con **Azul**, y Circe Martínez, dirigida por Alejandro Palomino, en **Lamás fuerte**; estos dos trabajos trasuntan mucha dedicación y esfuerzo, pero -cada uno a su modo- se quedan en el ámbito de las formas. El primero reelabora los textos de **Perla Marina** (Abilio Estévez) para transfigurarlos en un espectáculo ejecutado por un solo actor. Mulkay transita con gran plasticidad y limpieza de un personaje a otro, pero sus caracterizaciones descansan en lo externo, más que en un trabajo interior. Plano el tono, al decir; gritado innecesariamente el texto, quizás mucho más se hubiera logrado equilibrando el proyecto con la contrapartida de un director.

Palomino, por su lado, selecciona una de las más famosas y precisas obras del demonio Strindberg, dicese que el paradigma del monólogo. Pero lo que vemos parece más un homenaje, una cita del texto original, que la obra en sí. Unas ejecuciones de magia al inicio, el movimiento cuidadosamente estilizado, un modo de decir que -alguien me informa- procura retrotraernos al estilo interpretativo de otras épocas... Entre tanto, espectáculo de poco vuelo, se agradece disfrutar de algo así. No obstante, para tal experiencia quizás se escogió el texto equivocado. La creación de Strindberg no nos permite el lujo de quedarnos en el goce plástico, formal; es un teatro del ser y la existencia, en el que el juego aparental halla su sustento en la propia construcción dramática de los personajes y en los recursos expresivos que a cada cual se deparan. De acuerdo con la ironía de Strindberg, en la puesta que nos ocupa, "la más fuerte" no estaba en escena.

Otros espectáculos como **Crónica en rojo de amor** y **La rueda de la fortuna**, ambos a cargo de Raúl Lima como director, creo que tienen una puesta en escena equivocada. El primero muestra, además, serios problemas de dramaturgia y un final cuya lectura no alcanzo a entender; sin embargo, consiguió revelar las potencialidades histrionicas de la actriz Alina Cañizares.

Por su parte, **El sombrero** -un texto de Alberto Curbelo, que aún falta por redondear- mostró en Marianexys Yanes, una actriz más madura y más dueña de sus recursos actorales.

El Centro Promotor del Humor estuvo representado por Otto Ortiz, del grupo Post Data, con **El bronquero**, y por Rigoberto Ferrera, con **Accidente**, ambos con un buen nivel de interpretación, que en el caso de Ferrera alcanza límites inusuales hasta ahora entre nosotros, por el grado de elaboración de su trabajo y los disímiles recursos actorales que despliega.

Del grupo de espectáculos dedicados a los niños es interesante destacar que, en su mayoría, se trata de producciones

titiriteras, las cuales adolecen de los mismos problemas que el resto de las propuestas escénicas; no obstante, en esta zona se hallan dos de los mejores trabajos de todo el evento. Rubén Darío Salazar, con su pequeño teatrino, derrocha gracia y energía junto a una técnica precisa, que lo hacen dueño y señor de la escena y el público; en cuanto a Alexander Paján, da con el tono exacto de la expresión clownesca, en un espectáculo hermoso y difícil, pleno de riesgos para el actor.

El tercer hito corresponde a Nelson González en su creación de **Lagarto...** sorteando dificultades de jerigonzas y trabalen-guas, en una sólida elaboración plena de gracia, lirismo y maestría.

La presencia de los grupos de provincia -con excepción de las propuestas danzarias y titiriteras de Matanzas y el desempeño actoral de Jorge L. Lugo, de Pinar del Río- puso en evidencia cuánto se continúa agrandando la diferencia de calidades entre quienes crean desde la capital y aquellos que lo llevan a cabo fuera de la misma. En casi todos los casos, asistimos a formas de hacer vetustas o epigonales, vacías, cuando no disparatadas, por su innecesario abigarramiento o cripticidad.

En general, la ausencia de una auténtica cultura teatral, el desconocimiento de los principios del oficio y la improvisación desatinada, se trasmutan en espectáculos que parten de endebles dramaturgias, carentes de las estrategias necesarias para interesar y comunicarse con el espectador; puestas en escena que tratan de hacer pasar sus deficiencias (monotonía, superficialidad y total eclecticismo) por legítima experimentación o libertad estética; actuaciones monocordes o exageradas, carentes de interés y oficio, miméticas y vacías, sin riesgo ni trascendencia, sin comunión ni goce, al margen del protagonismo que alcanza el actor en estas últimas décadas, de las investigaciones y polémicas en torno a él.

Cual una caja de Pandora, todo esto es posible hallarlo en la escena cubana de hoy día. Y no se trata sólo de un estado de relatividad de fin de siglo, ni de la pérdida de las utopías, ni de la precariedad de la existencia, sino también, de que es preciso entronizar reales valores, restablecer la justicia crítica y, sobre todo, mostrar caminos, devolver el brillo a los ideales, hacer tangibles los mitos; poblar de señales el firmamento para no extraviar el rumbo.

Esto es lo que, quienes aún carecen de experiencia, esperan de los que la tienen; lo que unos con talento por desarrollar, solicitan de otros que hartos han probado tenerlo; lo que aquellos con sueños por emprender, reclaman de quienes han sido soñadores sempiternos.

El Festival de Monólogos y Espectáculos Unipersonales necesita revisarse, reflexionar sobre su capacidad de supervivencia, evaluar su trayectoria y replantearse entonces su estrategia. Tal vez su frecuencia se modifique, o sus gratificaciones se amplíen, o su rutina actual se convierta en reto. Quizás se le dignifique: retorne a ser aquel suceso teatral que tanto necesitamos siempre. ■

DIAS DE DANZA EN CUBA

Ismael S. Albelo Oti

Desde 1994 los cubanos celebramos cada 29 de abril el Día Internacional de la Danza. A partir de entonces se efectúa en la Ciudad de La Habana una jornada llena de novedosas propuestas bajo el nombre de "Los Días de la Danza", en la que se reúne -sin discriminación de géneros o familias- toda la danza cubana, desde el ballet hasta las comparsas carnavalescas.

Este año, "Los Días..." se extendieron desde el 25 de abril hasta el 7 de mayo, fecha del aniversario 35 del Conjunto Folclórico Nacional de Cuba, al que se dedicó el evento, donde participaron cerca de treinta agrupaciones danzarias, incluidas dos compañías folclóricas de Colombia -Hojarasca, de Medellín, y Manlio Cortés, de Barranquilla-, la contemporánea Vórtice, de Brasil, y la bailarina peruana Sandra Campos. También se efectuó un Encuentro de Coreógrafos en la Casa de las Américas, auspiciado por el Centro de Desarrollo de la Danza (CEDEDANZA) y el Comité Cubano de Danza del ITI, presididos por Ramiro Guerra; además, se insertó la novena edición del Simposio sobre el Hecho Folclórico, que en esta ocasión contó con delegados de Argentina, Colombia, Brasil y otros países de Latinoamérica.

El festival se expandió esta vez a los teatros Mella -sede habitual- y América, de Ciudad de La Habana, y Sauto, de Matanzas; contempló cuatro programas: conciertos y ocho funciones dedicadas a sendas compañías contemporáneas y folclóricas. Danza Abierta, de Marianela Boán, inició las presentaciones en el Mella, esta vez con los recientes estrenos de jóvenes creadores: **¿Quién mató a Harry Haller?**, de José Antonio Hevia, y **Solo de piano**, de Raúl Martín. Basado en *El lobo estepario*, la tan controvertida y difícil novela de Hermann Hesse, **¿Quién mató...?** fue un fuerte riesgo para iniciar la carrera de

Hevia como coreógrafo de gran formato. El rejuco mágico del "ahora lo ven, ahora no lo ven" se mezcla con la violenta interrelación humana y los recursos de un teatro ilusionista que encubre la fantasía con la desnuda realidad. A pesar de algunos cabos dramáticos sueltos, sobre todo en los enlaces entre las escenas, Hevia va sorteando los fatales designios de Harry Haller y ofrece un panorama imaginero lleno de efectos escénicos y recursos sonoros, en particular, la incorporación del canto "gregoriano" y los textos, acercando el espectáculo a una teatralidad que reclama de los bailarines nuevas posibilidades expresivas. Sin embargo, el final queda por debajo del resto de la obra... y ya se saben los peligros de un anticlimax no justificado o mal utilizado.

Por su parte, **Solo de piano** vuelve a traer al teatrero Raúl Martín devuelto coreógrafo, quien recurre -como en **Las 7 en punto**- al poema homónimo de Virgilio Piñera para planear una suerte de descomposición pianística cercana a los códigos gestuales de la posmodernidad centroeuropea en una atmósfera fría, donde las teclas del piano se burlean de la romántica sonoridad de Franz Liszt, moviéndose entre el absurdo y lo farsesco. Debe reclamarse a Martín, en tanto "coreógrafo", una mayor utilización del lenguaje danzario y no asirse únicamente a la gesticulación pedestre. El programa de Danza Abierta adoleció de un cierre de impacto y lamentamos la no presentación de **El pez de la torre nada en el asfalto**, premio Villanueva 1996.

Danza Combinatoria, de Rosario Cárdenas, estructuró su noche con obras de la directora y de Raúl Martín, siguiendo el camino de su estética "combinatoria" y la deconstrucción de nuestras raíces populares de **Toque de salón**, más adaptado en esta oportunidad al gran espacio y recibido con placer por la

audiencia. Le siguió Retazos con **Las lunas de Lorca**, de Isabel Bustos, y para el 2 de mayo, la Compañía de la Danza Narciso Medina presentó un programa con piezas de su repertorio, que culminaron con **Metamorfosis**, ese clásico de la danza cubana multipremiado este año en Saitama, Japón. La agrupación estrenó además **Epilogo**, de Medina, y **Cuerpos**, de Tomás Guillarte, ambas con evidente remisión a piezas anteriores en el primero y regreso al ya superado minimalismo en el segundo. Las huestes de Medina parecen atravesar un punto de cambio estético que necesita meditación, tiempo... y concreción.

Las compañías folclóricas colombianas Hojarasca y de Manlio Cortés cubrieron las funciones del 3 y 4 de mayo en ambos teatros capitalinos. Entanto agrupaciones integradas por profesores, investigadores y estudiantes interesados en la etnoología, ambas mostraron la espontaneidad popular del folclor de sus regiones con el sabor *naïf* que contrasta con la imagen profesional, pero se agradece en tanto nos comunica el origen y desarrollo de nuestros pueblos.

La presencia del grupo brasileño Vórtice, dirigido por Guiomar Boaventura, puede considerarse la revelación de la jornada. Compañía muy joven por su edad y creación, ofreció un programa de alta profesionalismo y evidente calidad, que circuló desde la desenfadada y humorística **Hay-Kay**, de Tindaro Silvano, hasta la meditada y significativa **Adán y Pepa**, del español Cisco Aznar, un divertido experimento sobre el pecado original que parece partir de "Pepa" y, sobre todo, de la bermeja serpiente, conductora de la cópula que provocó la expulsión del Paraíso y el inicio del peregrinar tortuoso por la vida, bajo la supervisión sigilosa del inocente Ángel de la Guarda. Vórtice estrenó con carácter absoluto **Canción del destino**

sobre la música de Johannes Brahms -en el centenario de su muerte- y coreografía de Tindaro Silvano, una hermosa pieza con notable trabajo de penetración espacial y lograda utilización de recursos extradanzarios, plena de lirismo y atmósfera interactuante, con una sublime imagen escenográfica que dio aires de modernidad a las eternas sonoridades brahmianas. Tanto en La Habana como en Matanzas, Vórtice impresionó gratamente al público y a la crítica.

Los conciertos pecaron por su larga extensión, justificada empero porque "Los Días de la Danza" es la única oportunidad de muchos grupos nacionales para confrontar con el público y la crítica en el espacio teatral, atendiendo a la pobre programación danzaría de los lugares convencionales para su presentación sistemática: Fuera de Balance, Cuerpo Armónico, Reverso, Alabama y Danza Voluminosa, entre los contemporáneos; Raíces Profundas, Banrarrá y Pinos Nuevos, entre los folclóricos; el Ballet de la Televisión y el del teatro América y los Espectáculos Havana, entre las variedades; Aires, entre los que cultivan las danzas españolas; las Escuelas Nacionales de Ballet, Danza y Folclor y el Instituto Superior de Arte. Todos estos colectivos -que apenas disponen de algún espacio alternativo o actuaciones ocasionales ante públicos aislados para presentar su trabajo- ven en "Los Días..." dada su filosofía integradora, un momento importante que ni ellos ni los organizadores de estas jornadas quieren dejar pasar.

En otro sentido, las dificultades de presentación en la capital de las compañías de provincia, hacen que sólo pocos proyectos puedan llegar a presentarse en La Habana o Matanzas. Estos también necesitan ser valorados por los especialistas y los amantes de la danza, y ésta es una tarea a resolver en próximas ediciones. A pesar de ello pudimos estimar la labor de Danza Fragmentada, de Guantánamo; Danza Espiral, de Matanzas, y Danza del Alma, de Villa Clara. Los guantanameros continúan la ardua labor experimental en pleno camino hacia la obtención de un perfil definitivo y definitorio, mientras Espiral se

está apoyando con mucha fuerza en la calidad técnico-interpretativa de sus valores masculinos y -aunque con muy poco público por razones de mala caracterización del espacio escogido- lograron al fin una noche completa en el teatro América de la capital. El debut de Danza del Alma en el Mella fue muy agradecido, sobre todo por la pieza **Fuero vs. Luna**, de Ernesto Alejo, su director.

Muchos de los programas del Mella fueron repetidos en la subse del Sauto matancero, además de una noche para el Conjunto Folclórico Nacional y otra para Danza Contemporánea de Cuba -esta última interrumpida por una severa tormenta tropical-, pero es de lamentar la pobre asistencia a los espectáculos de danza contemporánea en la Atenas de Cuba, algo en lo que tendrá que trabajarse con urgencia.

La gala por el Día Internacional de la Danza contó -además de la actuación de Fuera de Balance con **Vals para chancleta**, de Lesme Grenot, y la actuación de la peruana Sandra Campos en **Déjame contarte...**- con un vibrante **Apalencados** del Conjunto Folclórico Nacional, que hizo parar al público; el dúo **Llamado**, por Catherine Zuaznabar e Isanusi García, del Ballet Nacional de Cuba, y los estrenos absolutos de **Invo-cación**, de Narciso Medina, **Peregrinaciones**, de Isabel Bustos -ambos con sus compañías- y **Azares**, de Iván Betancourt, por el Ballet Español de La Habana, en el que el conocido **Bolero** de Maurice Ravel se despojó de pintoresquismos para ofrecer una imagen del desierto entre hispánica y contemporánea.

El concierto de clausura, dedicado al Conjunto Folclórico Nacional y a su aniversario 35, trajo una noche interminable con el homenaje a fundadores de la compañía y a personalidades del arte y la cultura cubanos que han contribuido al desarrollo de esta agrupación insignia de nuestra danza; un deslucido desfile de las generaciones que permanecen en sus filas, y una amplia representación de compañías folclóricas -incluidas las dos colombianas invitadas- y de variedades, que casi a la medianoche rompieron la quietud con una típica con-

ga carnavalesca que llevó al público hasta la propia calle, en un festivo fin de fiesta.

Analizar en resumen la cuarta jornada "Los Días de la Danza" puede arrojar un buen estado de salud para el panorama dancístico cubano: la pluralidad estética y la investigación perenne caracterizan a los contemporáneos, con más altas que bajas -estas últimas producidas mayormente en el trabajo coreográfico que en el interpretativo-; los folclóricos, muy aferrados a la tradición y a la fuerza energética de sus ejecutantes, deben atender a los cantantes y a los coros, elementos muy importantes para la manifestación y que tanto ayudan a la buena danza; el ballet, con probado prestigio, pide una mayor participación en estos eventos, pues todos necesitamos... de todos; las variedades estuvieron en el Ballet de la Televisión una abarcadora visión del género, con un mayor dominio técnico y artístico que en el pasado, mientras que otras compañías de esta familia deben mejorar precisamente tal renglón, así como el vestuario; las danzas españolas representan una familia que está rescatando el lugar perdido y va imponiendo, con visiones diversas, el gusto que siempre tuvo el cubano por la otra mitad de su sangre; las escuelas nacionales y el ISA necesitan ajustar el trabajo coreográfico y recordar que la danza "de laboratorio" ha de consolidarse antes de ser llevada al gran público para evitar la caída en riesgos frustrantes y salvar el desnivel que se aprecia ante las compañías profesionales.

Cada año, la jornada "Los Días de la Danza" va alcanzando un lugar más connotado dentro del panorama de eventos artísticos en Cuba. En esta edición se ampliaron las funciones y los teatros, y hubo mayor divulgación y mejor audiencia. Esta feliz idea que auspicia el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, con los más modestos recursos, está llamada a convertirse en la confrontación dancística necesaria que se va haciendo sentir incluso en el ámbito internacional, por lo que no es de dudar que en su primer lustro -1998- ampliará sus horizontes. ■

LOS TITERES Y LOS JOVENES CREADORES

Freddy Artiles

Pensándolo bien, el teatro de títeres en Cuba siempre ha sido un asunto de gente joven. Treinta años tenía Modesto Centeno cuando, en 1943, escribió su versión de **La Caperucita Roja**, piedra de toque de la dramaturgia títeres cubana. Veinteañeros eran los hermanos Camejo cuando construyeron su primer retablo en 1949. Jóvenes eran Dora Carvajal y Pepe Carril cuando fundaron sus teatros de muñecos en los 50, y sólo 27 años contaba Roberto Fernández cuando se unió al grupo Titirlandia en 1955.

En los 60, los artistas menores de 30 años seguían subiéndose al carro de los títeres. Por esa edad transitaban Armando Morales, Xiomara Palacio, Miriam Sánchez y Julio Cordero, al iniciar sus carreras. Y los hubo que comenzaron incluso en la adolescencia. Cuando Rafael Meléndez manipuló el primer títere en su natal Santiago tenía 14 años, y 16 René Fernández cuando se deslumbró con los muñecos en su apacible Matanzas.

En los 70, ya con un movimiento nacional consolidado, los jóvenes siguieron sumándose a las filas del sueño. Veinticuatro años tenía Fidel Galbán y 25 Raúl Guerra cuando comenzaron a hacer títeres en Remedios y Cienfuegos, respectivamente, y 26 tenía yo mismo cuando escribí mi primera pieza para títeres: **El conejito descontento**.

¿Hay que asombrarse entonces de que ahora, en los 90, los jóvenes ocupen una posición prominente en la escena títeres nacional? Más que asombrarnos deberíamos agradecerlo, sentirnos satisfechos de que así sea, y después, como haremos ahora, comentar el hecho como

el resultado espontáneo de un proceso artístico iniciado hace más de medio siglo.

LOS ARTISTAS SON PERSONAS

Las personas envejecen, pero antes maduran. No creo que la aspiración de un artista deba ser, como la de Fausto, permanecer eternamente joven, porque ello implicaría, tal vez, estar siempre probando, experimentando, buscando algo inasible que quizás no aparezca por no saber buscar bien y no lograr nunca un resultado consistente. Por otra parte, envejecer como artista significa haber muerto, aunque el funcionamiento del cuerpo indique lo contrario. Sería preferible, pienso yo, aspirar a ser un artista maduro, porque esto indica haber experimentado, probado, buscado y encontrado al menos algo que sirva para consolidar una manera de hacer, o sea, haberse apoderado de una cultura y de una técnica que posiblemente permitan el acceso a la maestría, sin soslayar el riesgo que siempre impone la creación artística, pues -como decía Goethe, el autor del *Fausto*- lo imposible conduce a la grandeza.

A un trabajador o profesional cualquiera puede gustarle o no su ocupación y ejecutarla con mucho o poco empeño. El artista, por el contrario, es el único trabajador del mundo que es capaz de dar la vida por tal de que todo le salga siempre lo mejor posible. Sin embargo, no hay título en el mundo que diga "artista". El artista tiene que demostrar su condición desde el principio hasta el fin de su carrera (fin que a menudo coincide con el de su vida).

Los nombrados anteriormente, y muchos más, han aceptado y enfrentado este reto; por eso, se han convertido en figuras notables y algunos en verdaderos maestros. Pero la vida continúa, es finita y los artistas desaparecen, sólo que antes han dejado sus huellas y señalado un camino que otros deben continuar para que el arte y la cultura nunca mueran.

EL TITERE PERDIDO

De la misma manera que los títeres en Cuba han sido cosa de jóvenes, nuestro teatro de muñecos ha sido cosa de niños, pues desde sus inicios se ha insertado y permanecido dentro del teatro dirigido a los más pequeños espectadores.

Este movimiento -que despegó con fuerza a comienzos de los 60- empezó a declinar desde finales de esos años hasta mediados de los 70, para iniciar un ascenso hacia los 80, que derivaría en agudos síntomas de decadencia y estancamiento hacia las postrimerías de esa década. Sobre todo los títeres.

La década de los 80 fue un período brillante en todas las facetas del teatro cubano para niños. La mayoría de los grupos hacía títeres, pero (quizás con demasiada frecuencia y sin una verdadera justificación artística) combinándolos con el actor en vivo. Esta modalidad, en cierta forma, abrió nuevas posibilidades a la dramaturgia y al espectáculo, pero al mismo tiempo fue como replegando al títere -que, además, casi siempre aparecía manipulado a la vista, fuera del retablo- a un plano menos que secundario donde se perdía, era despojado de su esencia y se convertía, por

tanto, en un elemento más dentro de la representación que no podía competir con la fuerte y expresiva presencia del actor en vivo.

Fue así que, a la altura de 1989 -cuando la organización teatral del país comenzaba a transitar de las campañas establecidas y más o menos numerosas al sistema de los diversos y casi siempre reducidos proyectos-, el títere parecía estar en un agónico período de extinción.

LA INCOGNITA

Mientras todo esto sucedía, muchos jóvenes estudiaban o egresaban del Instituto Superior de Arte (ISA), centro universitario que, como se sabe, forma en su Facultad de Artes Escénicas actores y teatrólogos, y en la que, como también se sabe, el teatro para niños y de títeres no ha aparecido en los planes de estudio, salvo un Seminario de Teatro para Niños, de un semestre de duración, que se impartió allí entre 1982 y 1986.

Sé del caso de un alumno del ISA, Rubén Darío Salazar, quien centró su interés en el teatro para niños y de títeres, entre otras razones, estimulado por ese Seminario, pero se trata de la excepción y no de la regla. Lo cierto es que, a partir de los 90, varios alumnos o egresados de esa institución, o de la Escuela de Instructores de Teatro, o de otras disciplinas ajenas incluso al arte teatral, han seleccionado al público infantil y a los títeres como medio de expresión y de vida.

Confieso que, como investigador, no tengo una explicación para ello, aunque comprendo que tiene que haberla y hay que buscarla, por lo que, desde ahora, me comprometo a iniciar entre estos artistas jóvenes una encuesta en ese sentido. Mientras tanto, hay que aceptar, simplemente, que el fenómeno se ha dado y afirmar que esta hornada de jóvenes talentos conforma, en gran medida, el saludable rostro del teatro cubano de títeres a finales de siglo.

¿QUIENES SON?

Entre los graduados del ISA hay algunos que, aparte de su preparación universitaria en materia teatral, han tenido la suerte de contar con la cercanía de

figuras ya consolidadas de la especialidad titiritera. Tales son los casos de Lázaro Duyos -encaminado en sus inicios por Armando Morales, en el Teatro Nacional de Guiñol- y Rubén Darío Salazar, quien realizó un curso de posgrado en el grupo Papalote, de Matanzas, bajo la tutela de René Fernández.

Ambos, además de participar en espectáculos de reparto, han obtenido premios y reconocimientos nacionales e internacionales con propuestas unipersonales o de pequeño formato. Duyos con **Redoblante y Meñique**, de Garzón Céspedes, y más recientemente con **Un cuento viejo vuelto a contar**, en versión propia; y Salazar con **Okin-Eiye-Ayé**, espectáculo con texto y dirección de René Fernández, que ha tenido gran resonancia internacional, y últimamente con **Un gato con botas**, escrito y dirigido por él mismo.

Otro graduado, Ariel Bouza, se ha destacado como director en su juvenil grupo Pálpito, y como actor titiritero en una de sus últimas puestas, **El pez enamorado**, junto al también joven actor y compositor Frank D. Suazo. Asimismo, Yanisbel Martínez, con apenas 20 años y aún sin concluir sus estudios, ha demostrado su talento como directora en **Tamarita, el pozo, el gato, el cojín bailador y las siete piedritas**, basado en un texto de Aquiles Nazoa.

Por su parte, William Fuentes, quien comenzó su carrera como actor de unipersonales para adultos, al parecer ha encontrado su verdadero camino como autor, director y titiritero, por lo que ha obtenido numerosos premios con sus espectáculos **Cuentacuentos presenta a Aladino y El príncipe Blu**, siempre en compañía de Santiago Bernal, un joven arquitecto devenido actor y, sobre todo, diseñador teatral, cuyas creaciones han conferido un toque de originalidad a los espectáculos que han realizado juntos.

Tras cursar estudios de Ingeniería en el extranjero, Sahimell Cordero descubrió el encanto de los títeres. Bajo la tutela de Armando Morales obtuvo éxitos con la pieza latinoamericana **Erase una vez un mundo al revés**, junto a la también joven titiritera Daimarelys Méndez, y más recientemente al dirigir, realizar el dise-

ño y manipular los muñecos de **Pelusin frutero**, de Dora Alonso, sin olvidar el más cercano éxito de **Abdala**, el juvenil poema dramático de José Martí, en versión para títeres de Morales.

Un año de estudios en la Escuela Nacional de Instructores de Teatro y luego su estancia en el grupo Okantomí, dirigido por Pedro Valdés Piña, contribuyeron a la formación de Luis Enrique Chacón, quien ha obtenido numerosos premios por su espectáculo **El panadero y el diablo**, pieza antológica de Javier Villafaña, dirigida por Martha Díaz Farré.

Y en la lejana provincia de Las Tunas, Ivo Dovale sorprendía como director de **Metamorfosis**, un hermoso espectáculo de luz negra concebido para tres manipuladores, que ha obtenido reconocimiento en Cuba y el extranjero.

No son éstos los únicos jóvenes que pueblan hoy día nuestro panorama titiritero, pero pienso que la muestra es suficiente para establecer la esencial significación de su aporte al más novel teatro de muñecos cubano.

¿COMO SON?

Al analizar las hojas de servicio de estos jóvenes artistas nos encontramos con que la mayor parte de ellos no son simples manipuladores, sino que combinan en su trabajo diversas facetas del arte teatral, pues, además de actuar con sus muñecos, con frecuencia los diseñan y realizan, dirigen sus espectáculos y hasta elaboran su dramaturgia.

La mayoría posee una cultura teatral general y académica relacionada con el teatro de actores para adultos, al que podrían haber accedido al concluir sus estudios; no obstante, han optado por el teatro para niños y de títeres no como escalón, sino de forma estable y voluntaria.

Como todos los jóvenes, traen, por fortuna, nuevas ideas y puntos de vista, así como criterios renovadores en cuanto a la manera de hacer su teatro; sin embargo, no desconocen ni niegan de forma iconoclasta a los clásicos de la dramaturgia y la narrativa universales o contemporáneas ni tampoco a sus predecesores, a las figuras consolidadas del teatro cubano para niños y de títeres,

a quienes consideran sus maestros. Y esto me parece no sólo importante, sino también inteligente.

LA CONTINUIDAD

Recuerdo que a los 25 años, cuando tomé la alocada decisión de convertirme en dramaturgo y me preparaba a escribir la obra que me dio a conocer en el teatro profesional, sobre mi mesa de trabajo y en mi librero coexistían, en armónico desorden, Esquilo, Shakespeare, Lope, Ibsen y O'Neill, pero también, y sobre todo, los dramaturgos cubanos, desde Ramos, pasando por Piñera, Alfonso, Ferrer y Felipe, hasta Brene y Estorino, entre otros muchos.

Estos autores eran mis ídolos, mis dioses, mis paradigmas, y mi mayor deseo era ser capaz de poder escribir tan bien como ellos. Comencé, portanto, influido por todos, y jamás me arrepentiré de haberlo hecho, pues pienso que lo peor que puede hacer un artista al iniciar su carrera es creer que con él comienza su arte y despreciar o ignorar a sus predecesores; hacer tal cosa implica desconocer la tradición artística nacional y la línea cultural que ha conducido hasta él y que tiene la tarea de continuar y renovar con sus propios aportes.

Por suerte para todos, los jóvenes artistas del teatro cubano de títeres no han ignorado a sus predecesores ni se han apartado de ellos; por el contrario, se les han acercado con respeto, les han pedido ayuda y consejos, y con frecuencia han trabajado juntos en proyectos comunes.

De esta fraternidad surge un respeto mutuo que contribuye a profundizar la indiscutible unidad de nuestro movimiento y asegura la necesaria *continuidad* de una expresión artística que, en los momentos actuales -y, en buena medida, gracias a los resultados artísticos obtenidos por esos mismos jóvenes-, goza de merecido reconocimiento.

Sin duda, los juveniles talentos de hoy serán los maduros artistas de un futuro muy próximo y los maestros indiscutibles de un mañana más o menos cercano, para asegurar así la continuidad, el desarrollo y la permanencia de la cultura titiritero cubana. ■

UN PRINCIPE PREGUNTON COMO ROMANCE DE CIEGOS¹ Y VIDENTES

Yamina Gibert Núñez



•Rubén Darío Salazar. Director general y actor de Teatro de las Estaciones. Matanzas.

¹ Representación titiritero española de tradición, en la que su intérprete -valiéndose de lienzos ilustrados- muestra "romances" antiguos o modernos, casi siempre truculentos y de gran ocurrencia.

PRIMER TIEMPO

Ultimamente se habla mucho de la reivindicación del teatro cubano de títeres en los 90. En principio, estoy de acuerdo, pero pienso que se trata de un proceso lógico de cambio, afirmación o inicio de un nuevo camino. Los resultados a los que hoy asistimos tienen importantes precedentes en los 80, cuando -siendo tan jóvenes- algunos se acercaban empíricamente al conocimiento de la fórmula teatral, mientras otros -estudiando Artes Escénicas- dirigíamos la mirada curiosa hacia la extraña arquitectura de la Facultad o al entorno de vegetación exuberante de Cubanacán, cuando decidíamos diariamente salir al mundo del teatro de los maestros con el ansia de conquistar lo que parecía inalcanzable: ser paradigmas del talento artístico.

La mayoría prefirió ocuparse de cosas serias, como las personas mayores que advierte el principito de Saint Exupéry, escogiendo la dramática para adultos. En cambio, algunos vieron en el teatro de muñecos un misterio de fuerte atracción, tan diferente, que operar en su reino valía la pena, aunque mucho de lo que se visionaba no cubriría las expectativas.

En el devenir de esa década, se anunciaba la crisis cualitativa en el títerismo, a pesar del florecimiento motivado por la cantidad de grupos que se presentaban, en comparación con el *stand* de los 70. Las direcciones escénicas experimentaban fusionando técnicas del teatro en vivo con el de títeres, por una supeditación espectacular, con lo cual comenzaban así a relegar a un segundo plano el muñeco y el retablo, sin aún ser resuelta la interpretación dramática sin elementos animados. Aunque existen excepciones y espectáculos con altos niveles, no se constata un desarrollo especializado que refiera una acabada preparación física e intelectual del actor y la explotación correcta de técnicas no anquilosadas, y en la facturación de los diseños se permite el señoreo del mal gusto. En general, la promoción masiva no jerarquiza cualidad y sigue el ritmo al teatro "mayor", proveniente de un sis-

tema instituido que tuvo que transitar, entre 1989 y 1990, hacia la reestructuración de proyectos artísticos. Dado el caso de que el rompimiento para una renovación sólo se asimilaba en fenómenos aislados, preferentemente en puestas no títereras, era tardío y lento el proceso de valorización del género; se infería lógicamente que en tales circunstancias encontraríamos poca presencia o muchas veces ausencia de la especialidad en la nominación de laureados para los premios nacionales de la crítica. Subsistían conjuntamente con los problemas de la base técnico-material conductas negativas de inacción, situaciones de inmovilismo, prejuicios y predisposición, motivadas por subjetividades que imponen alarmas y quejas por la subestimación del género, que a pesar de ser real, argumentaba un complejo de inferioridad que, al ganar cada vez más terreno, autolimitaba la creatividad y servía de pretexto al segmento más involutivo.

En septiembre de 1983 tuve la suerte de conocer a Rubén Darío Salazar. Han pasado catorce años y todavía sigue siendo el mismo niño apasionado y sensible ante cualquier canto o presentación de la naturaleza: un Eleggua juguetón de genio imponente que ha vuelto a ser revelación, al merecer el premio Villanueva con **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**. A propósito de tal suceso, intentaré cronologar aspectos que, a mi modo de ver, constituyen su serio antecedente, situaciones *sui generis* que han prevalecido en su vida artística, aún corta, sustancial, un decenio de juventud, realización profesional e incesante trabajo. Seductora y justa es la empresa que me he propuesto con notas biográficas, por lo que iré rememorando encuentros, conversaciones, anécdotas... y tratando de dibujar la historia del artista.

En 1994 surgió -patrocinado por el teatro Sauto de Matanzas- un proyecto de variedades que incluía títeres, circo, literatura, danza, humor y música, que centraría especial interés en el trabajo con y para niños. Se reunieron intelectuales de la ciudad en cuatro espectáculos: **Viva el verano, Canción de otoño,**

El cuento de invierno y Buenos días, primavera, para vitalizar un suceso extraordinario de movilización de público. Era la perseverancia de un grupo de amigos que daban paso al proyecto Teatro de Las Estaciones.

En julio de 1995, buscando una estética personal, estrenan (con el Mirón Cubano) **Lo que le pasó a Liborio**. Este será el primer montaje de cámara de Rubén, como director-coordinador del proyecto, quien puso a prueba en otro sentido su experiencia profesional. La segunda puesta en escena realizada en pequeño formato fue una versión de **El gato con botas** (diciembre 1995), en la que defendió el interés de valerse de la riqueza total del lenguaje del *performance*, individualizando y homogeneizando códigos de la semiología teatral. Para ello, estableció un doble juego de teatro dentro del teatro de títeres, cuyo rol protagónico recayó en la técnica títerera de Cuba: el guante. Pero los intereses de dirección escénica habían comenzado mucho antes al descubrir -con el Guiñol de Santiago, allá en su barrio natal- la existencia del muñeco como elemento capaz de compartir cualquier soledad y su irrefutable verdad de animación, al querer ampliar su manera poética en un horizonte nada insignificante, donde todo podía ser posible.

Escuela especializada para la expectativa no tuvo; sin embargo, en el ISA -durante los años de formación como actor, bajo la tutela de Ana Viña- se le dio la oportunidad de aprender el mundo teatral de una forma científica y concurre a talleres sobre teatro para niños (1982-1986), vinculados a los principales creadores del género. Como testigo de una etapa cognoscitiva de teoría e historia, supo de la construcción del muñeco, la manipulación, la importancia de nombres como los Camejo, Dora Carvajal, María Antonia Fariñas, Villafaña, Obratzov, etc. Por eso, la primera responsable del impulso de tal motivación fue Mayra Navarro, quien -junto a Freddy Artilles- introdujo en el Instituto el deseo de hacer muy en serio para el teatro de títeres y de actores dirigidos a los más pequeños.



• La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón. Teatro de las Estaciones. Matanzas.

Es en esa época cuando se enmarca lo que estimo la primera creación de dirección artística de Rubén Darío: **Un girasol pequeño**, trabajo de curso realizado junto a Salvador Lemis y Segundo Planes, artistas noveles como él, quienes ya tenían un decir prestigioso en nuestro universo estudiantil, y en el movimiento profesional del teatro y de la plástica. Más adelante, la orientación sistematizada la obtendría en el grupo Papalote, con René Fernández, director con un trabajo sólido en el país.

A Matanzas, la bien llamada Ciudad de los Puentes y de los poetas, llegó en 1987. Se graduó de Actuación simplemente; sin embargo, el títere se convirtió en su personaje principal, verdad suprema y credo a no olvidar. El encuentro con René, la vinculación a tiempo completo con el trabajo del colectivo y la creación del unipersonal **Okin eiyé ayé**, fueron el detonante de un sino: la carrera ascendente de un histrión, cuyo temprano

triunfo no se debió en ningún modo al azar, sino a la dedicación seria y al trabajo constante, en respuesta a la confianza depositada por parte de la propia dirección y de los especialistas que promovieron su presencia en Puppert Art'88 (Festival Internacional de Escuelas de Títeres en Ljubljana, Yugoslavia) representando a la escuela cubana.

El experimento no sólo estuvo en su lanzamiento, sino también en el espectáculo innovador, con títeres no tradicionales sin retablo. La difícil prueba era preocupante, pero sucedió que la puesta fue de las más aplaudidas por especialistas de Francia, Alemania, Polonia, Japón, Rumanía y Rusia, gente determinante de esa práctica mundial. Así se proporcionó la continuación de una carrera "por la puerta ancha", como reza el argot popular.

Gran parte de la vanguardia de nuestra generación teatrista, comenzó a descu-

birse en los 80, permeados por los conceptos de Vicente Revuelta, Berta Martínez, Flora Lauten y Helmo Hernández (hijo) quien había incentivado la teorización del teatro de Eugenio Barba. Rubén Darío fue receptor de tan diversas tendencias, pero en otro sentido; optó por la observación atenta de lo que para él propulsaba su especialidad: la obra de Armando Morales, quien ya venía iniciando su acción revolucionadora. Esa sería la inteligente selección que se avendría con sus concepciones ideoestéticas. Constituyó una ruptura verdadera en Papalote el estreno de **Obiyá Fufelolé** en 1989. René Fernández manejó nuevos presupuestos formales desde **El tambor de ayapá** y **Okin eiyé ayé**, pero en **Obiyá...** convocó aún más a la maduración del trabajo de máscara y manipulación.

Ya en **Romance del papalote que quería llegar a la luna** revolucionó la espectacularidad al trabajarse con nuevas

perspectivas en las dimensiones del escenario. La tridimensionalidad, el plano múltiple, el experimento con las técnicas de manipulación, la gestualidad del actor, el arte de la plástica -tras un proceso de acumulación, decantación y hallazgos satisfactorios- ejemplificaron la consecución de un proyecto de merecida aceptación. Numerosos fueron los contactos de Papalote con culturas diferentes a la nuestra, lo que incrementó el referente estético y enriqueció la sabiduría personal de sus artistas, hecho que se revirtió en el crecimiento del talento y la maduración de una poética de identidad propia.

Y continuó la trascendencia y la suerte. En 1991, en el Festival Mundial de Titeres de los Cinco Continentes Charleville Merzieres, se reunieron cientos de compañías, las mejores del mundo, y entre éstas, por primera vez, un titiritero cubano: Rubén Darío Salazar, quien otra vez fue aceptado, junto a Zenén Calero y René Fernández, con lo que se garantizó de esta forma, su inclusión en el principal circuito internacional de esa disciplina.

En los años siguientes prosigue en el elenco del guiñol matancero, en cuyo repertorio están las puestas **Los ibeyis y el diablo** (1992), **El poeta y Platero** (1993), **Divertimento Moderato** (1993) e **Historia de burros** (1994), recurrentes a la cultura africana, hispana y la cubana más popular y tradicional, con temáticas y fabulaciones atinadas que bien dicen de la permanencia y constancia del colectivo yumurino. Pero **Historia de burros** es un significativo esencial para nuestro actor sin compañía, siendo titiritero ambulante dependiente de sí para conquistar dando amor con amor a sus miniaturas, sugiriendo que con voluntad y sentimientos puros puede vencerse al poder o a cualquier obstáculo.

EL TEXTO PERDIDO

Sin embargo, necesitaba otro puerto como director y actor, una situación que superara las expectativas más exigentes. En 1994 regresa a las obras completas de Lorca, revisa el teatro de cá-

mara y profundiza en la investigación del teatro titiritero ya hecho en Cuba y el mundo. Requería un texto clásico especial y así redescubre **El maleficio de la mariposa, El retabillito de don Cristobal, El amor de don Perlimplín...** y se fascina con los textos breves de Federico, creados para títeres, algo que también había dejado su huella en los Camejo por los años 60. Siempre se hablaba de un texto perdido: **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, y se dio a la tarea de buscarlo, hasta localizarlo en Bilbao, pues una titiritero lo poseía y lo había montado en Jaén. Después, dio inicio a la paciente preparación del unipersonal. A través de Pedro Valdés Piña y los titiriteros de Arbolé, completó la información, y tuvo acceso al libro *Los títeres de Falla y Lorca*, de Francisco Porrás, con quien Rubén y Zenén oportunamente dialogaron. Entonces se les impuso el análisis más exigente de la singular experiencia lorquiana. Tuvieron que recrearse con la plástica de Picasso y Chagall, escuchar bastante música española y cubana de la época en que nos visitó el poeta granadino, recordar a Bernard Shaw, Valle Inclán, Jarry y toda la vanguardia, hasta conformar en una nueva versión un homenaje a la magistral tradición titiritero más exquisita. De ningún modo se evitaría la posmodernidad del fenómeno intertextual e intercultural, porque hacia allí los conducía la lógica.

LOS ORIGENES DE LA NIÑA QUE RIEGA LA ALBAHACA...

Cuenta Porrás que Federico García Lorca (poeta), Manuel de Falla (músico) y Hermenegildo Lanz (pintor) -íntimos amigos acostumbrados a tertulias frecuentes- decidieron hacer una interpretación de guiñol (para ellos, el más puro de los medios teatrales) con el fin de entregarla como regalo extraordinario un día de Reyes a Isabelita, la hermana del poeta, y a sus amistades. La representación sería de "un poema de sabor granadino, de ternura y giros grotescos... viejo cuento perdido en la memoria andaluza folklórica". La técnica que emplearon en aquel momento los

actores titiriteros Lorca y su hermana Concha fue el guante; la ambientación musical en vivo estuvo a cargo de Falla, al frente de un pequeño trío de clarinete, viola y piano, y los telones, paneles y muñecos los hicieron el propio Lorca y Lanz. El programa del 6 de enero advertía al público (una veintena de mayores y centenares de niños) que "verán ustedes el viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó, adaptado al teatro de cachiporra". De más está decir que tal hecho ocurrido en la primera mitad del siglo con personalidades tan sensibles y grandes, fue quizás uno más de los tantos en sus vidas; pero reactivarlo y traerlo a la inquisitiva mirada actual, habría de constatar un acto de fe memorable del Teatro de las Estaciones. La maravillosa fábula cuenta cómo la hija adorada de un zapatero -niña pizpireta, de gracia excesiva-, al salir por las mañanas a regar su albahaca, se encuentra con el príncipe que habita el palacio frente a su casa, y todas las mañanas se repiten las mismas frases: "-Niña que riegas la albahaca, ¿cuántas hojitas tiene la mata? -Dime rey zapatero, ¿cuántas estrellitas tiene el cielo?". Después, la niña cierra su ventana y el príncipe se aleja triste. Entonces, el paje de palacio le aconseja que se busque igual condición disfrazándose de uvatero. Como vendedor cambia sus uvas por besos y cuando regresa como príncipe a repetir su pregunta, ella vuelve con su misma respuesta, a lo que él afirma que hay tantas estrellitas en el cielo como besos dio al uvatero. La niña, al sentirse burlada, da la espalda y no quiere verlo más. El se enferma, sufre pasión de ánimo y nadie sabe curarlo hasta que aparece un poderoso mago y de pronto todo queda resuelto porque el mago es...

El relato que trabajan para la puesta es otra versión del original, un fantasioso y encantador cuento, rejuego textual en un nuevo contexto, en el que están implicadas las selecciones de **Los títeres de cachiporra, El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, La zapatera prodigiosa** y de los volúmenes *Libro de poemas, Primeras canciones y Canciones*, en función de una dramaturgia de voluntad experimenta-

dora y coherente, que responde a una sólida indagación histórica. Esta nueva recreación no traiciona la idea compositiva del original y da como resultado un libro de escena, sintético y cargado de extensa poesía, elementos esenciales del buen teatro de animación de figuras.

LOS OTROS VALORES DEL DISCURSO ESPECTACULAR

La presencia literaria de Lorca en Cuba y en América, ha sido un hecho de fuerza extraordinaria para nuestros artistas, por su exposición de vanguardia apegada a lo más tradicional y folclórico de su cultura, esa misma que nos dejó fuertes acentos desde el encuentro de 1492 -el doble descubrimiento- que ha sido añorada y bendecida por quienes adoran el buen gusto, y se ha incorporado a nuestro decir cultural como algo espontáneo. De esa España que está en nuestra piel viene Lorca a La Habana de los años 30, y allí Teatro de las Estaciones sitúa la acción titiritero, en manos de un marinero a quien el poeta deja una maleta, al parecer, por descuido. El marinero es el actor y éste es un *clown* que recibe un retabillito, cuya carga fantástica se hace a la luz al abrirse tras un golpe de efecto mágico. Tal introducción de la puesta es inspirada en el dibujo más repetido de Lorca, el marinero, el hombre que se va y regresa, el ser que "parte" siempre. De inicio, el actor danza una sevillana (coreografía de Lilian Padrón) mientras manipula el elemento barco y va llenando su cuerpo de energía, como en un ritual de posesión, pasando a ser el animador de feria que ha de apropiarse del lugar donde transcurrirá la representación y haciendo cómplice al espectador. El retablo diseñado por Zenén con una maleta de viaje es una reproducción simbólica y de la misma forma de la del teatrillo original de Lorca, lo que permite intimar a la italiana con cierre de telón, candilejas... un mundo conmovedor en miniaturas exquisitas, basadas en los propios originales del dramaturgo, con colores "vivos", a tono con una metáfora de alta sensibilidad (la Niña es el diseño de la

vecina amarilla de **La zapatera...**; el príncipe es el estudiante de **Los títeres de cachiporra**, etc.). La técnica que auxilia tal propósito es el bastón, porque quisieron hacerlo tradicional y más difícil que el guante. Lo objetual cónico a primera impresión es totalmente inexpressivo; no obstante, el totem mínimo se articula si se enfrenta con la seriedad que requiere un trabajo preciosista y meticuloso. Influidos por los *pupi* sicilianos, manejando desde arriba sin atisbar el cielo como con el guante, mirando a la tierra, recordándonos de dónde somos, se propusieron un reto superior no sólo porque se sustituye la realidad del actor, sino por el acometimiento de una difícil realidad que puede desmembrarse con facilidad si la actuación no es cuidadosa en la continua quinesis.

Así, el espectáculo -desde su concepción más incipiente- se enfrentó como una ciencia nada improvisada, a sabiendas que la misma improvisación sería un recurso esencial en la imagen; claro, aplicada con habilidad en la composición dramática, induce espontaneidad y fundamenta la lúdica festiva en la que se hace énfasis. La animación fluye y en el juego de palabras se enuncia en contrapuntos el conflicto; además, el actor desarrolla su propia dramaturgia, deconstruye, cita, juega con un texto que Lorca debe haber actuado igual -salvando las distancias-, estimulado por una selección musical de ritmos populares cubanos y españoles, para restablecer la unidad ancestral.

CIERRE A FAVOR DE LA CONTINUIDAD

Aunque fácil no fue la apropiación de la herencia del poeta, Zenén Calero y Rubén Darío Salazar lograron a dos manos un regalo ostensible para un titiritero cubano de fin de siglo y quedaron responsabilizados, a partir del resultado con un compromiso artístico de empeño mayor. Bueno es el momento presente de ambas carreras, aprobadas por la oportuna inserción en el grupo

Papalote, fundamental apoyo al éxito; sin embargo, indispensable condición causal es la posibilidad en el equipo de un diseñador de la talla de Zenén, algo definitorio en la consolidación del estilo. Apoyaron también la imposición de esa alegoría visual que se quiso irrepitable, los servicios útiles del taller de costura de atrezzo, de construcciones escenográficas y de muñecos de carácter especializado de Papalote, experiencia técnica con la que no cuentan otras agrupaciones del país. Y qué decir del contexto cultural promovido en Matanzas, que -desde 1994- auspicia el Taller Internacional de Teatro de Títeres, único evento de su tipo en el país, muestrario de lo último de ese quehacer en Cuba, donde se proponen también a confrontación las formas estéticas que ya asientan nuevos puntos de giro -pensando en otra toma de conciencia de renovación artística- y despuntan, con lauros, continuadores como: Ivo Dovale, Lázaro Duyos, Sahimell Cordeiro, Daimarelys Méndez, Luis Enrique Chacón, William Fuentes, Ariel Bouza, Yanisbel Martínez, Farah Madrigal, Fidel Galbán del Val... igualmente interesados en el arte titiritero.

Mientras tanto, Rubén Darío Salazar mantiene la formación que lo asegura, interminable, como especialista del género tratado. Aún muy joven, trata de sembrar todos los días un poco de alerta contra los vicios que también pudiera contraer como actor y titiritero, contra el descuido de su ejecución, lo que afecta la emisión de una palabra y lo que puede abaratar la precisión de una puesta en escena. No se confía, porque el triunfo es cuestión muy relativa y le preocupan las ausencias padecidas aún por el movimiento.

Ya que hemos tenido la fortuna de conocerlo como artista talentoso y ser humano, aprovechemos este privilegio que nos ofrece la vida. No perdamos la oportunidad de seguirlo en el viaje que proyecta, muy vidente de lo que se necesita para no morir en el arte teatral. ■

ESTE MATERIAL FUE PRESENTADO, PARA SU ANALISIS, EN LA ENTREGA DE LOS PREMIOS DE LA CRITICA DE TABLAS Y ESBOZA UNA SERIE DE REFLEXIONES QUE CONducEN POR DISTINTAS ZONAS A TENER EN CUENTA, AL HACER UNA VALORACION DE LO QUE HA SUCEDIDO EN LOS 90 EN LA ESCENA NACIONAL. LA REALIDAD QUE VIVE LA SOCIEDAD CUBANA, LAS INTERROGANTES DEL CRITICO ANTE EL CORPUS DE UN MOVIMIENTO ACTIVO, LA GENESIS TEATRAL COMO ANTECEDENTE DE LO QUE HOY PODEMOS APRECIAR Y LAS INDAGACIONES QUE REALIZA EL AUTOR, LE CONCEDEN UN LOGICO ESPACIO EN LA SECCION 'A DEBATE'

En un artículo reciente publicado en *La Gaceta de Cuba*, se pregunta el artista plástico y crítico de arte Antonio Eligio Fernández (*Tonel*): "¿serán posibles las sorpresas, en esta Habana (...), en esta década que va a su conclusión sin todavía habernos revelado con suficiente claridad, desde el arte, cuál era, cuáles serían su signo y su secreto?". La interrogante corrobora una obsesión padecida siempre por críticos, estudiosos e investigadores de todas las manifestaciones artísticas: desentrañar la naturaleza, las claves, las constantes de un determinado período; fases que no pasan de ser, por supuesto, simples convenciones humanas sobre el tiempo. De estas etapas resultan las décadas de las preteridas para tales abordajes. Por otro lado, la pregunta confirma la resistencia de este período a entregarnos su signo no sólo en el teatro.

Mas, desde el mismo pórtico de los 90, la crítica teatral cubana se propuso desvelar las improntas y los rasgos de las artes escénicas en la Isla para la década que se abría. Sin embargo, pocos podríamos prever en ese entonces, a pesar de los visibles cambios mundiales y las dificultades económicas ya existentes, una transformación tan radical en

tablas debate

LA HERENCIA COMO TALISMAN*

UNA APROXIMACION AL SIGNO TEATRAL DE LOS 90

Omar Valiño

todos los órdenes de la vida del país y las vicisitudes que ello implicaría para el teatro.

No obstante, como pariguales de los creadores que no se han agotado en estos durísimos años, muchos investigadores han persistido en la saludable terquedad de -para decirlo con Rosa Ileana Boudet- pensar el teatro de los 90. Si apenas en los albores de la etapa Graziella Pogolotti se aventuraba a pronosticar (y desear) los denominadores de la frase abierta, otros análisis -como de alguna manera también lo era el mencionado- llegaban a un conjunto de hipótesis derivativas de un reposo de los 80. Entre éstos se destacaban las miradas de Rosa Ileana Boudet y Vivian Martínez Tabares, quien, por su parte, se preguntaba ¿hacia dónde vamos?, interrogante -con y sin implicaciones filosóficas- que pende aún como un acertijo entre las bambalinas del teatro insular. Algún tiempo después, desde tal perspectiva, el colega Pedro Morales y este autor apostábamos por una suma de distinciones al contemplar el surgimiento, el desarrollo y la presencia de la nueva generación teatral. Antes, a propósito del VI Festival de Teatro de La Habana en 1993, yo había subrayado la pluralidad de la escena nacional.

Pero no sería hasta el mismísimo vórtice del período, hacia la mitad de 1995, que se produce un acercamiento múltiple de la crítica con el ansia de atrapar la huella profunda de los 90. El espacio más evidente para ello fue el *dossier* "Teatro cubano actual", reunido en la revista española *ADE Teatro*, con fecha de julio de aquel año. Desde mi punto de vista, el mensaje definitivo de tal panorama resultaba quizás demasiado coincidente y acrítico, su pertinencia evaluativa correspondía más a una etapa anterior que a la de ese instante y la obligación de un dibujo globalizador cercenaba la crítica precisa a los montajes en sí mismos. Mas, sin abandonar ese criterio, posteriores lecturas de los materiales contenidos en el *dossier* me han revelado otras interesantes aristas. Allí la década, tomada sin reparos según las definiciones marcadas por la convención temporal, era objeto de un estudio del cual se podía colegir un curso distinto.

En forma paralela a la elaboración de aquel *dossier*, Rosa Ileana Boudet escribía "Pensar el teatro de los 90", en tanto Pedro Morales y yo volvíamos a juntar nuestras firmas en "El espacio de la memoria desconocida", persi-

* Esta nota forma parte del ensayo inédito "Escena cubana actual: oscilaciones. Teatro, institución y espacio social en la Isla", que reúne -a la manera de las fichas independientes del investigador (tal vez citando las barajas del *Timeball*, de Joel Cano)- acercamientos a distintos temas teatrales y sus relaciones con el contexto; algunos han sido publicados con su correspondiente versión; otros aún no han aparecido.

guiendo el objetivo anunciado por Boudet. De manera coincidente, en septiembre de 1995 -por los días del VII Festival de Teatro de La Habana-, comenzaron a circular estos textos en las páginas de la referida *ADE Teatro, tablas* y *La Gaceta de Cuba*. Para felicidad de todos nos habíamos implicado en un sano debate -entonces todavía no explícito-, el cual ha encontrado en la subyacente convocatoria de Rosa Ileana un pretexto ideal para desarrollar una saga en la que se han envuelto Esther Suárez Durán, Morales, y en la que estos apuntes también se reconocen.

De hecho, estimo que todos hemos estado contribuyendo -y de seguro continuaremos en ese ejercicio- a delinear la etapa y sus correspondientes claves. De tal manera, tampoco a partir de aquí este trabajo anota algo desconocido. Sólo me he propuesto intentar algunas precisiones a ideas ya expuestas sobre el tema. Y sí, a diferencia de mis colegas, no he querido detenerme en espectáculos o líneas ejemplificadoras de los núcleos conceptuales, sino en rasgos que, sin pretensiones excluyentes o exclusivistas, puedan resultar relevantes o dominantes para todo el conjunto y, por tanto, signos de un período. Así, repito, pretendo únicamente concentrar huellas ya arrojadas a la luz y desde esa síntesis, lanzar mi punto de vista sobre el bien enterrado secreto de estos años.

Ahora bien, ¿cuándo se inician los 90? Tal cuestionamiento es importante, pues sin las delimitaciones de rigor no existiría una fase. Quizás podríamos, de forma conveniente, situar su apertura en el mismo 1990, tomando, además, como hecho relevante la trilogía de teatro norteamericano, a cargo de Carlos Díaz, para indicar un punto de partida, si se tiene en cuenta que muchos han visto en esas tres puestas una serie de marcas devenidas constantes posteriormente, acentuadas y renovadas, en buena parte del teatro insular.

Aunque esta variante pudiera ser una opción, observo en ella varios inconvenientes, de alguna manera ya expuestos por Pedro Morales y por mí en "El espacio de la memoria desconocida": uno, subordinarse a la cronología brindada por la convención, cuando sabemos que los procesos culturales difícil-

mente coinciden con esos imaginarios trazados de los humanos; dos, desconocer que el proceso de los 80 se torna acumulativo hasta 1993, tanto desde el orden creativo como desde el punto de vista de un crecimiento cualitativo de las propuestas grupales, facilitado este último por la institucionalización de la política de proyectos, además de preservar -sólo hasta esa fecha de manera más sistemática y verdaderamente amplia- "ese espacio de profundas resonancias sociales característico de la cultura de los 80"; tres, privilegiar un punto de partida cuando ha sobrevenido una gran pluralidad; y cuatro, asumir en una continuidad sin matices el trasvase de un período a otro.

Por otra parte, sabemos cuánto se ha transformado la Isla y el mundo de los 80 a los 90. La implementación de una reestructuración económica que fue respondiendo paulatinamente a los urgentes reclamos de la realidad, bajo la cual ha cambiado el rostro del país, llegando a remover -con sus reflejos de diversa clase- los cimientos de la sociedad, ha ido condicionando una mirada otra, aún para los habitantes de este archipiélago que persistimos en ser singulares criaturas de un Sur diferente. Asimismo, a los radicales cambios ocurridos en el planeta (de nefastas consecuencias para los cubanos en un primer nivel, pero de indudables ganancias en un orden más profundo), se suma la "nueva" convergencia -tal como un inevitable ciclo histórico- alrededor de 1998 de las seculares apetencias imperiales de los jurásicos, políticos del Norte y de ex metrópolis, cada vez más feroces, y en muchas más complejas circunstancias. Ese latente peligro, real y presente más allá de las obviedades machaconamente recaladas por un tipo de discurso oficial, ha sido percibido por amplísimos sectores de la sociedad insular como una amenaza para la existencia misma de la nación y la cubanidad.

Desde tal perspectiva, el teatro no podía seguir siendo el mismo; sin que pretenda ahora condicionar, desde superadas posicionesseudomarxistas, alarte como una simple respuesta determinada por la realidad. Sin embargo, después de tres años -1994 al 1996; para mí, como es obvio, el inicio verdadero del período de los 90-, de desconcierto, aislamiento,

acentuada fragmentación y atomización del medio teatral (reacción padecida por varias manifestaciones, un tanto tardía en el teatro por la fuerza expansiva de los 80, que cubrió el tránsito más traumático de la crisis económica y social), he comenzado a percibir un lento proceso de recomposición en la escena nacional.

Tal vez es sólo un espejismo; si sé, en todo caso, que no es un fenómeno irreversible. Con seguridad, el péndulo -cuya teoría me ha servido en estos años de brújula para explicarme las oscilaciones al interior del teatro cubano- ha empezado a describir el movimiento de la descomposición a la reconstitución, la vuelta a la totalidad, para ser consecuente con una idea de Pedro Morales. En ese proceso de recomposición ocupa un núcleo especialísimo el retorno a la tradición, incluso un regreso a los orígenes.

Si la etapa anterior "deviene reflejo en las artes escénicas de ese signo primordial de los 80, que ha sido asumir la cultura como espacio germinal para un nuevo concepto de nación cubana", los 90, ya ganado ese espacio proyectual, al menos, desde el imaginario, la teoría y los correlatos de ambos, en el teatro -y no sólo en él- se dedican a validarlo, cuestionarlo y hasta objetarlo desde la tradición.

En esta dirección, siempre he sustentado la tesis -de inabarcable espectro como se verá- de que sin la acumulación cultural -en su más amplia y verdadera acepción, es decir, en todos los órdenes de la vida social- de los 80, y por supuesto del total de su herencia, a la sociedad cubana le hubiera resultado imposible sobreponerse orgánicamente a las transformaciones operadas en el universo y sus directas implicaciones para el país. No quiero decir que no habría sobrevivido, pero no hubiera logrado conservar los ideales de la eutopía. Al reconstituir, remodelar y perfilar un camino propio de acuerdo con objetivos y prácticas nacionales, los 80 sedimentaron desde la cultura la resistencia y la flexibilidad que permitieron -a pesar de los traumas- no sólo asumir el imperativo de las modificaciones, sino a través de éstas reinstaurar un proyecto cubano de acuerdo con ciertos paradigmas. Aunque esa

dinámica no puede ser nunca ni inmanente ni conclusiva, Cuba ya no es la misma, además de que se han apuntado vías estructurales de resolución en todos los terrenos -los cuales podrían tener uno u otro destino- para definir problemas que rebasan coyunturas específicas.

Así, saldada en parte la pelea por conquistar un proyecto -en el sentido de una nueva manera de entender una sociedad nueva y dotarla de formas y vías para su reproducción y crecimiento-, aún imperfecto, contradictorio e inconcluso, el arte -y dentro de su cosmos el teatro- no se dedica a participar esencialmente de la "construcción" de éste, sino que desplaza sus atenciones y acentos hacia la tradición que lo condiciona, al tiempo que se sirve de ella como instrumento para debatirlo, problematizarlo y comentarlo.

También ese retorno se produce por la "seguridad" que otorga la tradición frente a la movilidad de un continuo sistema de variaciones que no puede precisar absolutamente su destino, así como frente a lo ajeno, entendiendo lo ajeno como *corpus* de la lacerante tempestad padecida por el fin de siglo, pues no se trata jamás de la revalidación de un estrecho nacionalismo -capaz en ocasiones de asomar su oreja peluda para negar lo foráneo *per se*. Además, porque la última renovación de la escena cubana, de la cual fue protagonista la nueva generación teatral, estuvo muy influida por vectores de cambio llegados de localizadas experiencias no nacionales, y aunque siempre se descubría en los mejores exponentes de aquéllas un juego con la herencia -una herencia escogida, dicho sea de paso, de una lectura consciente de la tradición-, en la medida que ha transcurrido el tiempo, en la identidad de esos grupos se imponen, transfigurándose, los fuertes vestigios de los orígenes.

De tal modo, para repetirlo sintéticamente, veo el signo de los 90 en una denodada relectura de la tradición en la búsqueda de una identidad no restringida. Una tradición operante, viva, con una perspectiva abierta hacia el referente, se puede encontrar a la vuelta de la esquina. Como afirmara Norge Espino-

sa, **La noche de los asesinos**, de Triana-Revuelta, es ya tradición, y lo es, sin dudas, Abelardo Estorino y la "poética crítica" de Teatro Escambray, y, por demás, el teatro que, al persistir, fecunda día a día una herencia.

Esa herencia siempre múltiple e infinita, alimentada en la cazuela de la nación por todos los siglos de teatro, permite que la pluralidad actual no sea una aspiración, ni siquiera una batalla -a pesar de las voces de siempre en tranochadas histerias de negación-, sino una pluralidad definitivamente conquistada, en estéticas, modos de hacer, objetivos, públicos, espacios, generaciones... Ello evita, además, los complejos de culpa por no atenerse a una expresión, a una identidad de lo cubano confinada y circunscrita a un número de fórmulas, imágenes y elementos "clásicos". Lo cubano se constituye de lo inefable, se representa de forma concreta y el espectador lo recibe, reconociéndose, como la presencia de "algo" que se comunica con él de manera única.

En ese sentido, todo lo anterior explica la combinatoria de recurrencias temáticas y estilísticas observables al interior de los discursos escénicos. Por una parte, la figura del padre, la ingratitud, el diálogo-ruptura padre e hijos, la familia, el poder... son móviles dialógicos que tienen nexos con la despedida natural de una generación del espacio social, la cual tanto ha tenido que ver en el dibujo del país y su proyecto. De otro lado, un mecanismo artístico como la desconstrucción -el cual no sólo me parece el más utilizado, sino el que reúne en un haz otras formas de producción de sentido-, recorre, ayudándose de la parodia, la ironía, las citas, la intertextualidad, la hipérbola, el pastiche, el juego... la escena para ofrendar, lo que Umberto Eco ha llamado, un homenaje al modelo. Y, ¿de cuál modelo podría tratarse? Nada más y nada menos que del vernáculo y sus recursos, así como de los ricos afluentes de la cultura popular, los cuales continúan filtrándose cada vez más hacia la menospreciada escena humorística, el revalorizado mundo de los títeres y hasta el teatro para adultos. Y, en última instancia, el modelo objeto de lecturas y homenajes es la misma

tradición que se ve entonces re-constituida desde sus propios paradigmas "cultos" y "populares".

Un teatro de estas características tiene, además, la "posibilidad infinita" de ser aún más crítico y polémico porque no cuestiona tanto el proyecto específico y su funcionamiento particular como al "camino" y al "templo", es decir, a la instancia utópica en sí y los jirones y desgastamientos de ese tránsito. Desde este punto de vista, sin abandonar un diálogo directo con lo social, se detendrá más en la mujer y el hombre como seres humanos. La densidad social y ética de las situaciones, los conflictos y los personajes pasará indefectiblemente por las cualidades humanas. En esos tópicos se renueva la eterna herejía de ser un teatro peleador, vivo, útil para la sociedad que refracta en sus imágenes.

Sin embargo, las coordenadas de este proceso, reitero, no son irreversibles ni garantizan por sí solas la superación de las enormes carencias creativas, técnicas, pedagógicas, institucionales y de inserción social, acumuladas en la escena cubana actual, pero constituyen, a mi juicio, un terreno fértil en la búsqueda de vías y soluciones para reconstituir el movimiento teatral de la Isla.

Lo valedero e importante de esas coordenadas, si es que así existieran, es que no son, en este momento, privativas de directores, grupos, experiencias o segmentos aislados, como tampoco han sido "descubiertas" por alguien en particular, sino que al irse extendiendo a buena parte de nuestros escenarios -en excelentes, regulares y hasta desafortunados ejemplos- y ser estudiadas, apresadas e incentivadas por numerosas pupilas, pueden contaminar al teatro todo del archipiélago. Al entreverlas, me he atrevido a sugerirlas, en su constatación y síntesis, como el conjunto de hilos, de "cabos sueltos" que va tejiendo -y nótese que se trata de un signo en movimiento- la madeja y el lenguaje capaces de armar el talismán de los 90. Un talismán que estamos llamados a llevar en el pecho, un buen sitio para protegerlo.

En La Habana, 2, 3 y 4 de junio y 1997

- Azor, Ileana: "El teatro cubano, debate cultural desde la supervivencia", en *ADE Teatro*, nos. 45-46, Madrid, julio de 1995, pp. 46-53.
- Boudet, Rosa Ileana: "Apuntes para una relectura crítica de los 80", en *La Gaceta de Cuba*, no. 6, La Habana, noviembre-diciembre de 1992, pp. 10-12.
- : "Escritura y reescritura en los 90", en *ADE Teatro*, ed. cit., pp. 33-35.
- : "Pensar el teatro de los 90", en **tablas**, no. 1, La Habana, 1995, pp. 6-10.
- : "El teatro cubano hacia otro paradigma", en *Conjunto*, no. 94, La Habana, 1993, pp. 54-64.
- Valdés Carranza, Julio, Luis Gutiérrez Urdaneta y Pedro Monreal González: *Cuba, la reestructuración de la economía: una propuesta para el debate*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1995.
- Espinosa, Norge: "Contribuciones desde la frontera", en *La Gaceta de Cuba*, no. 3, La Habana, mayo-junio de 1997, pp. 52-54.
- Fernández, Antonio Eligio (*Tonel*): "Del grabado, en el mejor sentido", en *La Gaceta de Cuba*, no. 3, La Habana, mayo-junio de 1997, pp. 55-57.
- Martínez Tabares, Vivian: "1995, caminos abiertos a la puesta en escena", en *ADE Teatro*, ed. cit., pp. 54-60.
- : "¿Hacia dónde vamos?", en *La Gaceta de Cuba*, no. 4, La Habana, julio-agosto de 1992, pp. 36-38.
- Morales, Pedro: "Pertener desde la totalidad", en *El Caimán Barbudo*, edición 279, La Habana, pp. 2-4.
- Morales Pedro y Omar Valiño: "El espacio de la memoria desconocida", en *La Gaceta de Cuba*, no. 5, La Habana, septiembre-octubre de 1995, pp. 26-27.
- Pogolotti, Graziella: "El teatro cubano en vísperas de una nueva década", en *Revolución y Cultura*, no. 2, La Habana, 1991, pp. 22-26.
- : "Teatro, reflexión y debate", en *ADE Teatro*, ed. cit., pp. 22-26.
- Rivero Sánchez, Bárbara E.: "Misterioso ritual contra la soledad", en *ADE Teatro*, ed. cit., pp. 61-67.
- Suárez Durán, Esther: "Continuar pensando los 90", en **tablas**, no. 3, La Habana, 1996, pp. 33-35.
- : "Otra mirada al bufo cubano, sin prejuicios, con amor", en *La Gaceta de Cuba*, no. 5, La Habana, septiembre-octubre de 1995, pp. 28-30.
- : "Un espacio de vida", en *ADE Teatro*, ed. cit., pp. 26-28.
- Valiño, Omar: "Algunas provocaciones en torno a la puesta en escena cubana actual", en **tablas**, no. 3, 1996, pp. 26-27.
- : "Déjala que siga andando..." Notas (in)conexas sobre cultura cubana", inédito.
- : "La eterna herejía del teatro", inédito.
- : "VI Festival de Teatro: el rostro plural de la escena cubana", en *La Gaceta de Cuba*, no. 6, La Habana, noviembre-diciembre de 1993, pp. 12-13, y en *Primer Acto*, no. 251, Madrid, 1993, pp. 88-91.
- : "VII Festival de Teatro: máscaras sin rostro en la escena cubana", en *El Caimán Barbudo*, edición 276, pp. 28-29.
- Valiño, Omar y Pedro Morales: "Perfiles de un nuevo rostro en el teatro cubano", en **tablas**, nos. 3-4, 1994, pp. 2-10 y en *Diógenes*, Estados Unidos, vol. IX-X, 1993-1994, pp. 101-119.
- : "Teatro joven cubano: de espacios y de pérdidas", en *La Gaceta de Cuba*, no. 3, mayo-junio de 1997, pp. 50-51.
- Varios: *La historia y el oficio de historiador*, Ediciones Imagen Contemporánea, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1996.
- Varios: *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección, traducción y prólogo de Desiderio Navarro, Col. Criterios, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997.
- Varios: *Morir del texto. Diez obras teatrales*, antología y prólogo de Rosa Ileana Boudet, Ediciones Unión, La Habana, 1995.

LA RIESGOSA DEFENSA DEL TALENTO

No es ninguna casualidad que Eugenio Hernández Espinosa (1936) sea uno de los autores de mayor presencia en esa formidable antología de la dramaturgia contemporánea que atesora **tablas** en los libretos que ha ido dando a conocer desde 1984.

Las páginas de esta revista han venido a compensar, además, la insuficiente presencia editorial de uno de nuestros pocos dramaturgos vivos esenciales. Los textos de Eugenio que han aparecido aquí resultan sintomáticos de las diversas líneas que ha abordado el autor. **Odebi, el cazador** (4/84) recrea sin pintoresquismos el fabuloso mundo de los patakines. Cuando los temas afrocubanos no estaban nada de moda, y se precisaba saltar sobre prejuicios y esquematismos, Eugenio supo ver en ellos un importante ángulo de acción dramática y posibilidades para el espectáculo. En el número 3/89 aparece **Emelina Cundiamor**, una rara joya dentro de un panorama de muchos monólogos mal estructurados y sin verdadera eficacia teatral.

Del resto de la amplia obra de este autor sólo puede consultarse la edición Premio Casa de **La Simona** (1977) y el útil tomo de su **Teatro** (Letras Cubanas, 1979) que incluye **El sacrificio**, un texto que a estas alturas conserva, sobre todo, el valor de ser antecedente de muchos de los méritos del dramaturgo; **Mi socio Manolo**, una obra palpitante a la que volveremos en estas cuartillas, y la superclásica **María Antonia**. Siguen sin publicarse títulos tan importantes como **Calixta Comité**, estrenada fugazmente en 1980, **Obba y Changó**, llevada a escena en 1983, y **Los peces en la red**, presentado un año antes también por Teatro de Arte Popular.

Hernández Espinosa es de los autores que se alimenta de su entorno y prioriza las disyuntivas de su contemporaneidad. Inés María Martiatu, quien firma el prólogo del mencionado tomo, al presentar **María Antonia** para la antología de **Teatro cubano contemporáneo**, ofrecía algunos datos personales de gran valor para comprender la atmósfera en que se mueven los personajes de Eugenio: "En plena adolescencia, su curiosidad se abre a la influencia de la vida popular. (...) Los personajes que habrían de cobrar vida en **María Antonia** y otras obras

pululaban por la Plaza del Mercado, desfilaban durante el carnaval en la comparsa del Alacrán o asistían a las fiestas populares a las que acudía Eugenio a despecho de los consejos familiares. Allí, bailando, **El Papi** (como le decían en El Cerro) encontraría a los inefables Cheo Malanga y Manolo **el Aguajista**, bailaror estrella, inventor de pasillos, inmortalizado en la guaracha **Mi socio Manolo** que da nombre a una de sus más interesantes piezas teatrales. De ahí la importancia que tiene la música popular en la obra de este dramaturgo, unida al ambiente de violencia trágica de la rumba...".¹

LA INTENSIDAD DE LOS 60

Al comentar los resultados de **Alto riesgo** como puesta en escena la comparé con **Mi socio Manolo** en cuanto al estreno tardío que obligó a su autor a varias versiones y a ambos textos a correr el peligro de envejecer ante el público, **riesgo** del que se evaden a golpe de autenticidad. Sospecho que en este caso Eugenio dinamitó el argumento inicial de **Suchel** con los elementos conflictivos típicos de esta década del 90. El dramaturgo celebró sus seis décadas de vida con plena intensidad creadora. Dirige esta obra que se convierte en un suceso de crítica y para los espectadores.

Además, escribe y conduce **Lagarto Pisabonito**, que le valió el Premio al mejortexto del más reciente Festival del Monólogo, evento en que también dio a conocer **Rosa la Coimbra**, otra indagación en la mitología y los seres del ámbito popular. Eugenio dio por concluida, después de un largo proceso, **El elegido** (una especie de viaje al revés del mito al personaje histórico) y ensaya una reposición de **El venerable**.

Ante el original de **Alto riesgo** se me hacen evidentes dos viejas certezas: nos hallamos frente a uno de los autores con mayor capacidad para el diálogo de toda nuestra historia dramática. Llama la atención que en un texto como éste, de profundas resonancias filosóficas y psicológicas, casi nunca el escritor precise de los parlamentos extensos. El contrapunto

¹ Inés María Martiatu: "Una Carmen caribeña", en **Teatro cubano contemporáneo** (antología), Madrid, 1992, p. 937.



de ideas se apoya en el amplio y eficaz manejo de la réplica y la contrarréplica. La lucha de los personajes se vertebra en el dinámico juego escénico. Es, precisamente por esos elementos, que definiendo el concepto siguiente: estamos ante una obra de un verbo poderoso, pero no ante un texto verbalista; desterrados están aquí la retórica y la palabrería.

Otra certidumbre a la que asisto presentando **Alto riesgo** proviene de lo útil que resulta para una pieza teatral pasar, previo a su publicación, por la prueba de fuego del escenario. Puede que otro director le encuentre nuevas potencialidades; pero el haberla llevado a las tablas él mismo enriquece la visión integral de Eugenio sobre la obra. Por cierto, valdría la pena analizar en otro espacio el proceso en virtud del cual nuestros dos más grandes dramaturgos vivos -Abelardo Estorino y Hernández Espinosa- han ido creciendo como directores de escena mientras montan sus propios textos.

PASION POR DEFINIR

Ya se sabe que se trata de una dramaturgia de fuerte componente social y de recurrente tono filosófico. Definiciones sobre la vida, el destino del hombre y sus compromisos éticos abundan desde **María Antonia** hasta **Calixta Comité**. En **Alto riesgo**, uno de los más nobles valores podría estar en que, a pesar de que se asiste al enfrentamiento entre dos personajes bien disímiles, y con intereses visceralmente opuestos, el argumento permite que los dos ofrezcan interesantes conceptualizaciones. Veamos:

El: El hombre aspira, trabaja y se rectifica por su ilusión. Si la vida es miserable, resulta penoso soportarla; si es dichosa, horroriza perderla.

Por su parte, la muchacha define apuntando más al futuro, al mejoramiento del hombre, contrastando con el fracasado funcionario que tiene una relación mayor con el pasado. Pero el antagonismo no resulta nunca reduccionista ni simple. Afirma ella: "El hombre tiene que vivir en otra dimensión, tiene que trascender sus limitaciones, la inmediatez de las cosas". Por momentos, la estirpe nombradora de estos formidables antagonistas me recuerda el juego de contraseñas, sutilezas y también de conceptos que se teje en **Lagarto Pisabonito**. Cuando el premiado actor Nelson González lanza al público una propuesta de su código de placer, Eugenio insiste en cristalizar definiciones, pero en el caso de este primoroso monólogo con un sentido aún más frenético de la composición escénica. En **Lagarto...** como antes en **Calixta Comité**, Hernández Espinosa se abre al riquísimo mundo de los refranes, dicharachos y hasta trabalenguas de la cultura popular.

Regresando a **Alto riesgo** habría que agradecerle su buen gusto para combinar contemporaneidad y permanencia. Los asuntos que se debaten devienen entrañables y cercanos para el público de hoy, pero este autor prefiere evadir el costumbrismo.

En el texto se habla de Los Van Van, el jurel o aparece la imprecisa definición de jinetera, pero resulta más importante el denso tejido dramático que las referencias puntuales. Es por ello que **Alto riesgo** viene a significar el reverso de la moneda de otra obra importante de este período, dada a conocer también en los libretos de **tablas: Te sigo esperando**, del destacado dramaturgo Héctor Quintero. Aunque las comparaciones tienen fama de odiosas, reconozco que no estoy en contra del costumbrismo, pero sí es útil diferenciar entre la suma, inteligentemente seleccionada, de asuntos cotidianos, y esta síntesis poderosa de una situación límite que muestra los detalles sólo a través de las esencias. Por cierto, no me resulta nada casual que una y otra obra hayan significado acontecimientos de público en nuestras más recientes temporadas.

Análisis despacioso merecería la ubicación de esta obra, que ahora publica **tablas**, dentro del proceso de la dramaturgia cubana de la época. No hay nada de gratuito en que sea la descarnada, lúcida y muchas veces sarcástica obra dramática del gran Virgilio Piñera la presencia fundamental en el repertorio teatral cubano en lo que va de década. Puede hablarse de indicios de un público agotado del mensaje positivo o la crítica al pasado (a la manera de los 70) y de un lenguaje críptico que se hizo fuerte a partir de los 80. Recuérdese que éxitos de estos siete años han sido obtenidos por obras crudamente nostálgicas como **Perla Marina** o **Santa Cecilia**, de Abilio Estévez, o por planteamientos sociales, en apariencia más directos, como los de **Manteca** y **Mar nuestro**, ambas de Alberto Pedro.

Confieso que tras asistir a varias funciones de **Alto riesgo** y releer el texto con detenimiento, me resultaría difícil y hasta impreciso el ejercicio, por demás, demasiado escolar, de asir una idea suprema en el semillero conceptual de la obra. Sin embargo, si nos casamos con una lectura más trascendente que doméstica, podría convenirse en que, por encima de los disparates y las arbitrariedades y de la buena y retorcida fe que coexisten en el argumento, persiste una defensa apasionada del talento contra la mediocridad. La mayor desgracia de Ella no parece ubicable en el dedo de El que la señala, ni siquiera en la global crítica de toda una sociedad. Tampoco el desfasaje de El no reside tanto en el concreto "trueno" como en que -a pesar de su cultura y encantos personales- decidió como un mediocre su destino. Por eso esta brillante réplica de El podría funcionar como un diáfano espejo contra sí mismo: "¿Quiénes son los únicos que pueden cortejar, asediar, perseguir el talento? ¡Los mediocres! Los mediocres no soportan el talento de los demás, acaban de raíz con todo el talento que pueda obstaculizar sus aspiraciones. Pero la virtud del hombre de talento es como el viento; los mediocres son como la hierba. La hierba debe inclinarse cuando el viento pasa".² ■

² Estas y las anteriores citas textuales de **Alto riesgo** están tomadas del libreto de trabajo del autor, que sirve de base a la presente edición.

tablas

Libreto
No.41



ilustración: Moya

de Eugenio Hernández Espinosa

PERSONAJES

EL
ELLA

A través de la penumbra se observa el desorden de una sala de apartamento moderno: libros, periódicos, botellas de ron vacías, vasos. En el fondo, al centro, un butacón giratorio que semeja un trono, por lo ostensible y el espacio que ocupa. Sentado, desmadrado, más bien tirado, está EL; en una de sus manos que cuelgan sostiene una pistola. Da la impresión de haberse suicidado. Viste pijama. La escena la envuelve una enrarecida penumbra. De la grabadora de un equipo compacto se escucha una música de Handel. Concluye la música. Silencio. Un ronquido imperioso, violento, escapa de su garganta. A ése le suceden varios de la misma naturaleza. Suena incesantemente el timbre del teléfono. EL, sobresaltado, sale de su estado. Se incorpora. Con rapidez vertiginosa, como si temiera no llegar justo a tiempo, se precipita sobre el teléfono, como el náufrago a un madero.

EL. (Descuelga, muy angustiado.) ¡Oigo! (Finge estar sereno, seguro de sí mismo.) ¡Oigo! (Violento, grita.) ¡NO! ¡Estás equivocado, cojones! (Cuelga violentamente el auricular.) ¡Maricón de mierda, no sabe dónde meter el dedo. (Sufre intensamente. La decepción lo arrastra a un estado de incontrolable angustia; con ambas manos empuña la pistola y apunta al teléfono; con la boca, pueril.) ¡Pum! ¡Pum! ¡Pum! (Abatido, guarda la pistola en un baúl. Se da un trago largo. Anda por toda la habitación como una fiera enjaulada que busca una salida para escapar. En una de sus vueltas imprecisas se detiene. Coge uno de los periódicos que están en el suelo: periódicos repetidos. Busca la noticia. Lee con la vista; con un raptó de cólera lo estruja hasta convertirlo en una pelota de papel; con furia los recoge todos y los estruja. Da un grito estentóreo.) ¡Me cago en mi puta vida, carajo! (Grita por toda la habitación, como desahogo psicoterapéutico.) ¡Carajo. Carajo. Carajo! (Histérico, se da golpes a diestra y siniestra.) ¡Carajo, carajo, carajito...! No carajo ni carajón... ¡Carajito!... (Se pone a hacer ejercicios violentos.) Voy a carajearte todo, maricón. (Le sobreviene el cansancio; se lleva las manos al corazón. Se desploma en el suelo y queda boca arriba, con las piernas y los brazos abiertos y la mirada clavada en el techo.)

ELLA está sentada entre el público y se levanta ruidosamente: ruidosamente se abre paso entre los espectadores. Sube a proscenio. Toca el timbre de la puerta. EL se incorpora; cree que es el teléfono. Cuando se percata de que es la puerta, trata de recoger y arreglar la habitación.

EL. (Sin dejar de recoger.) ¡Va...! (Se arregla su desaliño, se aromatiza el aliento, y con un aparático que apenas cabe en la mano abre la puerta.)

ELLA aparece ante EL enigmática e implacable. Se observan en silencio.

EL. (Se desplaza corriendo por toda la escena, después corre violentamente en el mismo lugar; le sobreviene el cansancio. Jadea.) Hace casi media hora que estoy corriendo. Crea excelente estado de ánimo y acaba con los estrés. Por eso hago todos los días marchas rápidas y prolongadas. Me produce un agradable cansancio, buen humor y apetito saludable. Si después de la marcha el hombre se siente molido y excesivamente extenuado, tal vez se deba a que el esfuerzo no concuerde con sus posibilidades actuales o que durante el paseo se hayan apoderado de él pensamientos sombríos. Hoy me siento cansado. Tendré muchos pensamientos sombríos y por eso no segregué en la sangre endorfinas.

ELLA. ¿Endor qué?

EL. No se avergüence de una ignorancia que comparte con la mayoría de los ciudadanos de este país. Son hormonas especiales de acción tranquilizante semejante a la de la morfina.

ELLA. ¡Que los narcotraficantes ni se enteren!...

EL. Como las produce el mismo organismo son absolutamente inocuas. (Pausa.) Tú que vienes de lo más profundo de la ciudad, ¿ha cambiado su fisonomía?

ELLA. Un poco cachicambeá, pero en las mismas.

EL. ¿Los transeúntes?...

ELLA. Conscientes de su deber cívico.

EL. ¿Sí...?

ELLA. ¿Lo duda?

EL. ¿Los comercios...?

ELLA. Variando las formas y tratando de adecuarse a los nuevos tiempos.

EL. ¿Los coches de alquiler...?

ELLA. Incapturables como siempre.

EL. El mal estado de ánimo de los pasajeros se transmite a los choferes y los choferes a los pasajeros y así... (Ensimismado en sus pensamientos.) Todavía hay nevascas, pero pronto comenzará el deshielo.

ELLA. ¿Qué deshielo...?

EL. ¿Cómo están los abedules?

ELLA. ¿Abedules...? ¡Ay, no sé... Yo soy... un poco despistada...! Creo que todavía no los han sembrado, pero a mí no me hagas caso, yo soy esquizofrénica y he perdido contacto con la realidad.

EL. ¿Qué día es hoy?

ELLA. 22 de junio.

EL. Un día como hoy, Alemania fascista invadió la URSS. ¿Sabes lo que dijo Truman, cuando era senador, sobre la guerra germano-soviética? Si vemos que está ganando Alemania debemos ayudar a Rusia y si es Rusia la que va ganando debemos ayudar a Alemania y, de esa manera, que se maten una a otra lo más posible. ¿Qué te parece?

ELLA. ¡Tremendo culipandeo!

EL. También en la vida de todos los días hay quienes se pasan la vida culipandeando así. (Se aleja de ELLA.) He llegado a la conclusión que la vida no es más que un sucio culipandeo.

ELLA. (*Entra.*) Todos los culipandeos son sucios.

EL. ¿Crees que una batalla se puede ganar con menos efectivos y material bélico que el enemigo!

ELLA. Con valor y heroísmo.

EL. No se te puede negar razón. Me veo obligado a reconocer que quien ha invadido mi territorio es un efectivo material bélico muy inteligente y sagaz. ¿Qué le parece si nos tomamos un té a lo azerbaijano, para quitarnos el cansancio?

ELLA. ¡Magnífico!

EL. ¿Cómo lo prefieres, con limón rebanado o con gotas de gulabá?

ELLA. ¿Gulabá...?

EL. ¡Licor de rosa!

ELLA. Con gulabá entonces.

EL. En tazas. No tengo cuencos ni armud, su vasija correspondiente.

ELLA. Da igual.

EL. No. No da igual. No sabe lo mismo, pero...

ELLA. A falta de pan, casabe.

EL. ¡Aquí traigo el té!

ELLA. ¡Qué rápido lo hizo!

EL. Estaba casi hecho. Y ahora las gotas de...

ELLA. (*Sensual.*) ¡Gulabá!

EL. Te encanta la palabrita.

ELLA. Me encanta todo lo que sea inusual. La inusualidad es mi debilidad congénita.

EL. ¿Dulce...?

ELLA. Inu...sual...

EL. ¿Inusual?

ELLA. Ni dulce, ni amargo, ni menos dulce, ni menos amargo, ni más dulce, ni más amargo.

EL. A su inusualidad es muy difícil encontrarle su exacta inusualidad.

ELLA. Como suelen ser realmente las inusualidades.

EL. ¿No te gusta el té?

ELLA. Me estríñe.

EL. No es más que un problema psicofísico. ¡Tome el té! Sin complejos. Un momento. (*Enciende la grabadora.*)

ELLA. Mi abuela decía que ésa era música de muerto.

EL. Su abuela es una estúpida. Luis XIV desayunaba y cenaba con esa música. Lalande se complacía en proporcionarle a través de la música una excelente digestión. ¡Ah, desayuno-concierto, cenas-conciertos!

ELLA. ¡Qué té más delicioso!

EL. Le debo los bizcochos y las nueces. La cocina tradicional de este pueblo de la Transcaucasia es riquísima. Aprendí de los azerbaijanos a comer mucho y bien. Es regla muy rigurosa en cualquier rincón de este país "a la hora de cocinar no te apresures y a la hora de sentarte a la mesa relajarte y olvidar todas las preocupaciones de este mundo". ¿No has comido pescado relleno de frutas y nueces?

ELLA. ¡Debe ser muy exquisito!

EL. ¡Es! ¡Exquisito! Cuando consiga las nueces y las frutas te voy a invitar, y, por supuesto, el pescado.

ELLA. En la pescadería por donde yo vivo hay jurel.

EL. Jurel, no es pescado.

ELLA. ¿No...? Pues hasta ahora me lo han vendido como pescado. (*EL se aleja y apaga la grabadora.*) ¿Sabes lo que en mi casa hacen con el jurel? Lo exprimen tanto que le sacan caldo para la sopa y para el arroz amarillo y con las masas hacen enchilado que, con un poco de imaginación y buenas intenciones, sabe a enchilado de langosta. Y si queda un poco de enchilado hacemos croquetas. ¿Qué te parece?

EL. (*Sentado en un sillón.*) ¿No te das cuenta que todavía no está solucionado el problema de los alimentos, que en un país como el nuestro en vías de desarrollo y considerando que vivimos en el último cuarto del siglo XX, no nos alimentamos satisfactoriamente, que al respecto se ha tenido que comprar anualmente grandes cantidades de granos y otros alimentos en el extranjero, que consumimos en comida los recursos que podrían ser utilizados en el mercado mundial de manera más racional en adquirir artículos necesarios para acelerar el desarrollo de la economía nacional? ¿Comprendes?

ELLA. Pero si yo no tengo problemas con el jurel, ni con los chícharos. No tienes que darme tanto teque para suscribirme al chícharo. Suscrita estoy y lo como hasta en frituras.

EL. Estoy hablando en serio.

ELLA. Científicamente en serio. ¿No has comido nunca fritura de chícharo, no a lo azerbaijano, por supuesto, sino a lo cubano?

EL. (*La coge violentamente por los hombros.*) ¿A qué has venido? ¿Por qué estás aquí? ¿Quién te envió?

ELLA. ¡Calma! Mi abuela me decía: "cuando te vayas a casar busca a un hombre de buena salud y abundancia de bienes", y si esto no era posible, que me conformara con abundancia de bienes.

EL. ¿Qué tiene que ver tu abuela y todo eso con tu presencia en mi casa?

ELLA. Como el de abundancia de bienes no aparece todavía, me dije: déjame ponerme para las cosas y aplicarme el principio: "El trabajo es la condición básica y fundamental de toda la vida humana". Le hablé a Janitzia, ella me dio su dirección para que usted me resolviera un trabajo y aquí estoy de cuerpo presente.

EL. ¿Janitzia...? ¿Y quién es Janitzia...?

ELLA. ¿Janitzia...? ¡Janitzia! ¿No se recuerda? La amante de... ¡Ay, la estoy dechavando de nuevo! La amante no. La amiga íntima de un amigo suyo que, si mal no recuerdo, era bilingüe de la cultura cotidiana de los procesos etnoculturales. ¿Ya se acuerda?

EL. ¡Ah, sí, sí, sí! Janitzia es...

ELLA. Un complemento directo. Tan directo que Janitzia es como yo. Yo soy como Janitzia. ¿Tienes coche? Perdón... carro.

EL. ¡Ya salió lo del carro! No acabo de entender por qué tanta preocupación por un automóvil.

ELLA. Ay, mi niño, por un candoroso principio social. En el siglo XIX el hombre que viajaba en ferrocarril era moralmente superior al hombre que andaba a caballo y en el siglo XX es moralmente superior el que viaje en máquina que el que viaje en ómnibus. ¿Es rojo?

EL. Me duelen los ovarios.
ELLA. ¿Cómo que los ovarios?
EL. ¿A ti no te han dolido nunca?
ELLA. A mí...es natural, pero a ti...En todo caso te dolerían los...Por favor, no me traumatices más de lo que estoy. Ya yo no sé lo que está pasando en el mundo. Nadie quiere ser lo que es. Ser o no ser se ha convertido en el nervio hipoglóso de la humanidad. ¿Eres unisexual, o bisexual o...?
EL. Hermafrodita.
ELLA. Dices cada cosa.
EL. ¿Es malo ser hermafrodita?
ELLA. No es malo ser cualquier cosa. El hombre contemporáneo se debate filosóficamente entre su realización o su no realización.
EL. ¿Sí?
ELLA. Seguramente tienes un mal concepto de nosotras las mujeres.
EL. Menos que el que tenían los antiguos griegos, que se hubieran caído de espaldas si alguien les hubiese dicho que al cabo de dos milenios las mujeres lanzarían la jabalina y el disco y participarían en los Juegos Olímpicos.
ELLA. Tienes los pies sucios.
EL. Me los lavo al levantarme, cuando me pongo los zapatos para salir, cuando regreso, cuando vuelvo a salir, cuando vuelvo a regresar y cuando me acuesto, y si por la noche me levanto para el baño, también me los lavo.
ELLA. Algo así hacia Poncio Pilatos, pero con las manos. La psiquiatría moderna dice que el frecuente lavado de un órgano o de alguna otra parte del cuerpo es una especie de complejo de culpa.
EL. Yo no tengo ningún complejo de culpa.
ELLA. ¿Cuántas veces te has casado?
EL. Cinco.
ELLA. ¿Y no te han condecorado?
EL. ¿Por qué? Desde que el mundo es mundo el hombre ha vivido casándose y descasándose.
ELLA. Cuando el hombre se casa y se descasa con tanta frecuencia es por anomalía congénita en la sexualidad.
EL. O porque quiere estar solo.
ELLA. ¿Te gusta la soledad?
EL. Para ordenar mis actos y disponer de mis posesiones según lo estime conveniente, sin pedir permiso ni depender de la voluntad de nadie.
ELLA. ¿Por eso no te has vuelto a casar?
EL. Por eso y porque no deseo que los demás muestren un amor conmigo mayor de lo que yo pueda darle. Odio la subordinación o sujeción en el amor.
ELLA. "El que deja una imagen suya en sus hijos sólo muere a medias".
EL. Los hijos, empiezan por amar a sus padres; pasado algún tiempo, los juzgan y rara vez los perdonan. Yo no tengo hijos.
ELLA. ¿Y por qué se ha casado cinco veces y no cuatro?
EL. Porque soy asimétrico. Es herencia de familia. Tengo una tía asimétrica.
ELLA. ¿Cómo una tía asimétrica?

EL. Tiene una nalga más alta que la otra. Y no es coja. Yo también soy asimétrico.
ELLA. ¿Tienes una nalga más alta que la otra?
EL. Un huevo, un testículo.
ELLA. ¿Como las lámparas que cuelgan en los hoteles?
EL. ¡Me gustas mucho! ¿Sabes?
ELLA. ¡Confortable hábitat! Decorado con cierto buen gusto, pese a su carácter iconoclasta. Desde objetos y muebles japoneses hasta artesanía del Fondo de Bienes Culturales. Algo así como museable, ¿no? Coinciden armónicamente la sociedad de consumo con lo rústico y artesanal de nuestra voluntad empírica del subdesarrollado. A pesar de todo no está recargado. ¿Qué tal me integro?
EL. Una persona culta no atiborra su vida de objetos. Tiene las cosas imprescindibles, algunas predilectas, varias de confort y, eso es todo.
ELLA. ¿Y...eso es todo?
EL. La evolución de millones de años de la humanidad, se ha realizado para que el hombre contemporáneo goce de ciertos privilegios. Confiesa que te he desencantado.
ELLA. ¿Desencantado...?
EL. ...o desconcertado.
ELLA. ¿Desconcertado? ¿Por qué?
EL. Pensabas toparte con un vulgar y mediocre funcionario, ¿verdad?, un funcionario troglodita, "cheo", como dicen ustedes, y te encontraste con un funcionario con swing, sin slogan, ni consignas, ni lemas. Diste con un funcionario muy pulimentado.
ELLA. ¿Quién me abrió la puerta?
EL. Yo.
ELLA. Usted estaba bien lejos de ella cuando se abrió y yo entré.
EL. Por control remoto.
ELLA. ¿Y cuando se te rompa ese aparato?
EL. Está previsto que no se rompa hasta el 2000.
ELLA. No siempre sucede lo que está previsto. Lo previsto tiene también sus imprevistos.
EL. ¿De qué te ríes?
ELLA. De la ficción. La vida es una ficción. Tú eres una ficción. Yo soy una ficción. Mi casa es una ficción. Está apuntalada por todas las partes menos por el sudeste. No sé, capricho de los apuntaladores. El caso es que hay cosas que son y son. Como hay cosas que uno tiene y nunca usa. Por ejemplo, en mi casa tenemos bidet y nunca lo usamos, está roto. Ducha de agua fría y caliente, pero nunca sube el agua, tampoco la usamos. Cocina de gas, sin gas. Teléfono, pero no está instalado. Refrigerador Silver Stone, pero está roto, y según el consolidado, no tiene arreglo y así sucesivamente...
EL. Esa es una de las irremediables contradicciones del período de transición. No es fácil encontrar soluciones políticas ajustadas a la realidad.
ELLA. ¿Es lo usual o lo inusual?
EL. Lo usual.
ELLA. Lo inusual es encontrar soluciones políticas ajustadas a la realidad. (Pausa.) ¿Por qué le da a uno después que satisface sus necesidades más vitales?

- EL.** Por comer mierda. "El pobre no es el que tieñe mucho sino el que desea más". ¿Qué tienes?
- ELLA.** El mal de la transición. Me siento como una especie de edificio de microbrigada, hecha con piezas superpuestas. (*Transición, burlona, juguetona.*) Mi amiga Usnavi, que se fue a vivir a París, casada con un comerciante francés, es actualmente una de las modelos de Ives Saint Laurent. ¡Quién iba a decir que esa negra de Coco Solo iba a ser inmemorial!. Aunque me gustaría ser mejor modelo de Nina Ricci. (*Modela.*)
- EL.** Y a todas éstas no sé cómo te llamas...
- ELLA.** Suchel.
- EL.** ¿Suchel...? ¡Espérate, espérate! ¿Suchel?
- ELLA.** ¡Suchel! Como los cosméticos.
- EL.** Pero... ¿Cómo te pusieron ese nombre?
- ELLA.** Me pusieron no, fíjate. Me puse. Mi madre, que era profesora de literatura y tenía un culillo seco con los griegos, me puso Tepsicore.
- EL.** ¿Tepsi...? (*Estalla en una carcajada.*)
- ELLA.** Como tú comprenderás, yo no me iba a quedar con ese nombre ridículo. Me fui para un Bufete Colectivo y, después de amar tremendo despelote porque no querían inscribirme, me puse Suchel García Rodríguez, para la oficialidad. Suchel, la jinetera solitaria. (*Silencio.*)
- EL.** ¿Y cuántos años tienes?
- ELLA.** Los mismos que Cleopatra cuando mató a Julio César.
- EL.** Pero que yo sepa Cleopatra no mató a Julio César.
- ELLA.** La que vivía en el solar de la esquina de mi casa, sí. Se puso a vivir con el negro viejo Julio César, para quedarse con el cuarto cuando él muriera. Dicen las malas lenguas que la negra Cleopatra lo mató de vehemencia senil, cuando le salió en cueros en pelota después que Julio César se había comido un plato de spaghetti. Pobre viejo, no pudo resistir los embates voluptuosos de aquella naturaleza desnuda y quedó ipso facto, en naturaleza muerta.
- EL.** ¿Y tú me vas a hacer lo mismo que a Julio César?
- ELLA.** ¿Tú tienes nevos seniles...? ¡Manchas pigmentarias!
- EL.** Que yo sepa...no.
- ELLA.** ¿Entonces...? Mi piel, como tú ves, no tiene la más mínima mancha. Excepto un lunar imprudente en un lugar del cuerpo recóndito y estratégico, poco asequible. Un lunar voluntarioso. Fue un fenómeno relativamente imprevisible.
- EL.** ¿El lunar?
- ELLA.** No, su nombre. Abrí la libretica de teléfonos y el primer nombre que saltó a mi vista fue el suyo. ¡Tiffany! ¿Con doble f, verdad?
- EL.** Tiffany con doble f no es mi nombre.
- ELLA.** ¿Y con una sola f?
- EL.** Ni con doble, ni sin doble.
- ELLA.** No entiendo, entonces.
- EL.** ¿Qué es lo que no entiendes?
- ELLA.** Si usted no es el hombre a quien yo busco...
- EL.** Yo soy el hombre a quien tú buscas.
- ELLA.** Pero si usted no es Tiffany...
- EL.** ¿Y cómo apareció mi dirección al lado de Tiffany?
- ELLA.** ¡Ay, no sé! Fue ella quien lo escribió.
- EL.** ¿Ella? ¿Quién es ella?
- ELLA.** ¡Janitzia!
- EL.** ¿Janitzia? (*Grita.*) ¿Quién es Janitzia?
- ELLA.** No me irás a decir ahora que no conoces a Janitzia. (*Inicia la salida.*)
- EL.** (*Autonitario.*) Esa puerta se abrirá cuando yo quiera. Janitzia y yo hablamos sobre la diferencia del Art Nouveau, abstracto y estructural, de mis viajes a Escandinavia y Escocia, y como Tiffany, con doble f, es el maestro del cristal del Art Nouveau, y de las lámparas...
- ELLA.** ¿Testiculares?
- EL.** ¿Podré verlo?
- ELLA.** ¿Qué cosa?
- EL.** Ese lunar voluntarioso, surgido involuntariamente en un lugar del cuerpo muy estratégico y poco asequible.
- ELLA.** Es muy poco asequible.
- EL.** Soy intransigente en cuestiones de principios, irónico, a veces bondadoso cuando suelen ser amables conmigo...A pesar de mis años, soy jovial.
- ELLA.** ¿Qué vas a hacer?
- El se desviste.*
- EL.** ¿Qué estoy haciendo! ¡Mírame! ¡Que me mires te digo, coño! (*Se queda en calzoncillos.*) ¡Deslumbrante, con toda la riqueza cromática del trópico!
- ELLA.** ¡Vístete, anda! (*No puede aguantar más, estalla en una carcajada.*)
- EL.** ¿De qué te ríes? Acaba de decirlo para reírnos los dos.
- ELLA.** ¿Estamos solos?
- EL.** (*Insinuándosele.*) Solos.
- ELLA.** Puede venir alguien.
- EL.** Aquí nunca más vendrá alguien.
- ELLA.** ¿Por qué?
- EL.** No hay visitas programadas.
- ELLA.** ¿Y yo estaba programada?
- EL.** Como una fatídica premonición. Vamos a acostarnos, anda.
- ELLA.** No...
- EL.** Me agrada oír tu rechazo, me exita sobremanera.
- ELLA.** No me toques más.
- EL.** Te estoy auscultando.
- ELLA.** Ni que tú fueras el médico de la familia.
- EL.** ¿No te vas a acostar conmigo, entonces?
- ELLA.** Sí.
- El se precipita sobre ELLA.*
- ELLA.** Pero sin hacer nada.
- EL.** ¿Cómo sin hacer nada?
- ELLA.** Nada, de nada.
- EL.** ¿Tú me ves cara de maricón, acaso?
- ELLA.** No seas tan acomplejado, mi vida. ¿No nos podemos acostar simple y llanamente por fraternidad y solidaridad humana?
- EL.** Y hacerte yo el cuento de La Cenicienta.
- ELLA.** Ah, sí, pero en su última versión que es más graciosa. Cenicienta no se casa con el príncipe, por las intrigas de la madrastra y las hermanastras que son agentes de la CIA. (*Pausa.*)

- EL.** (*Vuelve a la realidad. Se viste. Transición.*) Las ideas que van a cambiar la faz del mundo, como dice Nietzsche, avanzan a paso de paloma. (*Para sí.*) ¿A paso de paloma? ¿Y por qué no a paso de cangrejo? (*Ríe, canta y baila.*) Un pasito para adelante, y dos pasitos para atrás.
- ELLA.** ¿Estás bravo conmigo?
- EL.** Na...
- ELLA.** ¿Te soy aburrida, cómica o divertida?
- EL.** Trato lo más posible de no emitir juicio subjetivo sobre los demás. Lo subjetivo es el exotismo del pensamiento. Es seductor, pero nos oculta lo esencial.
- ELLA.** ¿Tienes piscina térmica?
- EL.** Ni bañera. ¿No te acuestas?
- ELLA.** Como todo el mundo.
- EL.** ¿Y por qué no te quieres acostar conmigo? Sexualmente soy extenso, intenso. ¡Infatigable! Nunca he tenido dificultades en la erección, y en la eyulación. Nunca. Soy demoníaco, con impulsos imprevisibles.
- ELLA.** ¿Violento?
- EL.** El buen gusto prescinde de la violencia, de la piromancia y del terror. Puedes acostarte conmigo sin ningún problema. ¿O es que nada más te acuestas con extranjeros?
- ELLA.** Me recuerda a un profesor de Economía Política que yo tuve. Odiaba a los extranjeros.
- EL.** Yo fui profesor de Economía Política, pero no odio a los extranjeros.
- ELLA.** ¿Buen profesor?
- EL.** ¡Excelente!
- ELLA.** ¿Y por qué no siguió ejerciendo?
- EL.** En estos tiempos prevalecen las relaciones utilitarias sobre las emocionales.
- ELLA.** ¿Es más útil ser funcionario que ser profesor?
- EL.** Para la sociedad, sí.
- ELLA.** ¿Y para usted?
- EL.** ¡La sociedad y yo coincidimos!
- ELLA.** Entonces eres un hombre totalmente realizado.
- EL.** ¿Totalmente? Nada es totalmente. Soy un hombre parcialmente realizado. Más bien diría profesionalmente realizado. El hombre tiene que revestirse de asombrosas hazañas y hacer de la cotidianidad una epopeya para convertirse en héroe. Cuando niño estudié y me educé en un colegio protestante. Soñé con ser predicador; pastor de ovejas descarriadas. "Bienaventurados sean los que guardan sus mandamientos, para que su potencia sea en el árbol de la vida y que entren por las puertas en la ciudad", etc., etc., etc. Después crecí. Ya no quería ser predicador, ni pastor, sino héroe. ¡Héroe!
- ELLA.** ¡Y fuiste héroe! ¿No?
- EL.** Héroe común, como no suelen ser los héroes. Yo quería ser un héroe excepcional. Siempre soñé con ser excepcional. He llegado a la más patética conclusión que ni como profesor, ni como funcionario he sido excepcional. No me hagas caso; estoy enfermo.
- ELLA.** ¿Enfermo...?
- EL.** "La enfermedad está tan de moda que ya los sanos la tienen". (*Se recupera.*) Estos no son tiempos para pensar. Entraste al laberinto de las soledades. Tú y yo podríamos ser una excepcionalidad.
- ELLA.** (*Después de una leve pausa.*) Si algunos de tus vecinos que me vio entrar aquí, tuviera que informar sobre nosotros, ¿qué tú crees que informaría?
- EL.** Una muchacha exótica entró muy temprano a la mañana y son las mil y quinientas y todavía está ahí. Lo que tiene ese tembo es mucho.
- ELLA.** ¿Y si fueras tú uno de esos vecinos?
- EL.** Que nos hemos pasado el tiempo pensando mierda. ¿Por qué te preocupas por lo que piensan los demás? Los demás piensan de uno según su dosis de imaginación, según su dosis de inteligencia...
- ELLA.** (*Interrumpiéndolo, con marcada intención.*)...según su dosis de intención, o según su dosis de hijoputansia.
- EL.** También. También según su dosis de hijoputansia.
- ELLA.** Antes de venir para acá terminé de leer un libro de lo más interesante y revelador.
- EL.** ¿De lo más interesante y revelador? ¡Qué interesante!
- ELLA.** Un libro sobre la inquisición: "Los inquisidores enturbian la idea e impulsan a todos a convertirse en inquisitivos para beneficio de ellos mismos. Porque son los propios inquisidores los que crean a los herejes y no sólo por lo que imaginan donde no existe sino también porque reprimen con tal violencia la corrupción herética..."
- EL.** (*La interrumpe.*)...que al hacerlo impulsan a muchos a mezclarse en ella por odio a quienes los reprimen". Te ha dejado muy impresionada esa cita.
- ELLA.** Más de lo que tú imaginas.
- EL.** ¿Por qué? Ya las jineteras no son herejes. Son folclóricas, color local, necesarias para el turismo internacional.
- ELLA.** Estoy hablando en serio.
- EL.** (*Cambiando la voz.*) ¡Demasiado en serio! Demasiado en serio, y no quiero calentarme la cabeza con cosas demasiado serias. Por eso he dejado de pensar hace mucho tiempo.
- ELLA.** No pensar, ¿eh? No pensar en lo demás. ¡Qué fácil!
- EL.** Todo ser humano tiene su código para enfrentarse a la vida y vivir. El mío es como el lema del Art Nouveau: "Yo creo en todo lo que es hermoso y agradable, y si es necesario, útil".
- ELLA.** Por eso vives así.
- EL.** ¿Así cómo?
- ELLA.** Alejado del mundo.
- EL.** Beethoven se separó de los hombres por su sordera. Si no se hubiese separado, no hubiera podido componer la Novena sinfonía.
- ELLA.** ¿Y qué sinfonía vas a componer?
- EL.** La de la soledad. Esa es mi Novena sinfonía. (*Pausa.*) ¿Sabes qué es un acorde disonante? (*Grita estentóreamente.*) Un acorde que contiene una o varias notas extrañas al acorde perfecto. Tú y yo somos acordes disonantes: Los inestables, los hirientes, los dolorosos, los equivocados. Disonancias que no engranan en el sistema tonal de nuestra sociedad. Estamos encerrados en ese hábitat, por la satisfacción de un escape. Y... ¿quién tiene la llave del armario de los

venenos? ¡El más hábil, el más astuto y el más grande de los magos! (*Saca la pistola de un baúl y se la pone en la sien.*)

ELLA. (*Asustada.*) Ya, ya. Coño yaaa. (*EL reacciona, deja de apuntar.*) ¿Ese es el ejemplo que le vas a dar a las nuevas generaciones?

EL. ¿Acaso el suicidio en *Madame Bovary*, no fue la mejor propaganda contra el suicidio? (*Guarda la pistola y saca una botella.*) ¡Coñac!

ELLA. ¿Y eso qué tiene adentro?

EL. ¡Ginseng!

ELLA. ¿Ginseng?

EL. ¡Paradisiaco! Capaz de trastornar. ¡Ginseng!

ELLA. ¿Para satisfacer tu necesidad de evasión?

EL. Para enfrentarnos a las voluptuosidades de lo maravilloso desconocido.

ELLA. Ya empiezo a conocer tus vicios.

EL. Mis pequeñas manías, carísima Suchel. Mis pequeñas manías.

ELLA. Un disfraz.

EL. Un disfraz y un viejo estilo más aparente que real. Dicen que los grandes espíritus se encuentran. Y...¿por qué no también los espíritus mezquinos cuando toman el camino en sentido inverso? ¿Nos hemos encontrado, por azar o con propósito deliberado, Suchel?

ELLA. Y yo que creí que tú estabas bien de la cabeza.

EL. Soy aparentemente lógico. Coherente y práctico, pero en mi casa, ¡my home!, me gustan las locuras flameantes que me transportan al centro del placer.

ELLA. ¡Tienes que renovar tu lenguaje, mi vida! ¡Te gusta el despelote!

EL. El riesgo. Caminar en la cuerda floja no es un riesgo, es una necesidad.

ELLA. Para el equilibrista es una necesidad pero para el que no lo es, es un riesgo.

EL. ¿Y qué es la vida sin riesgo? Aburrimento, decadencia, la renunciación a encontrarnos con las verdades profundas de nuestros pensamientos.

ELLA. (*Coge la copa.*) El que no se arriesga, ni pierde, ni gana (*Bebe.*)

EL. (*Estalla en una carcajada triunfal.*) ¡Vivan nuestros instintos y nuestros impulsos!

ELLA. ¡Viva!

EL. ¡Abajo la decadencia del Imperio de la austeridad y la pureza (*con marcada intención*) y la represión!

ELLA. ¡Abajo!

EL la mira.

ELLA. (*Evasiva.*) Eres demasiado intransigente en tus juicios.

EL. No siempre.

ELLA. ¿En quién confías?

EL. ¡En mí!

ELLA. ¿En quién no confías demasiado?

EL. En aquellos que se llaman amigos.

ELLA. ¿En quién no confías en lo absoluto?

EL. En mis subordinados. (*Silencio.*) ¡Propongo un brindis... a lo georgiano! Pero el último será "¡por todo lo sagrado!"

(*Levanta la copa para brindar. ELLA lo imita.*) ¡Porque en el día de mi angustia llegaste y librate mi alma de su aflicción! (*EL bebe. ELLA, sin ser vista, arroja despectivamente el trago detrás de su espalda.*) ¡Porque...suceda lo que suceda...no niegues nunca que he existido!

ELLA repite la acción anterior.

ELLA. (*Con fingido mareo de borracha.*) Please, Serguei, ¡arachó, vamos al último, por todo lo sagrado...

EL. No, el último no...me gustaría...Me gustaría ver tu cuerpo desnudo, envuelto en velos de gasa, enlazado con serpientes y hacer el amor a lo Art Nouveau.

ELLA. O en una silla Luis XVI, ¡como María Antonieta de Austria! ¿Nunca lo has hecho en silla?

EL. Nunca he tenido la debilidad de sentirme una María Antonieta de Austria ni ninguna María Antonieta.

ELLA. Se ve. Segura estoy que por ti baja Luis XV. Eres de los que proclaman a voz en cuello: "¡Después de mi que venga el diluvio!", que es como decir: "¡Comi yo, comió el mundo entero!"

EL. Sabes mucho de Historia.

ELLA. (*Aclaratorio.*) De monarquía. Las monarquías, además de tener sus aberraciones simbólicas, tienen sus concesiones y elegancias.

EL. ¡El palo de la silla Luis XVI!

ELLA. ¡En honor a María Antonieta de Austria, mi espíritu protector!

EL. Tú estás loca.

ELLA. De envidia. ¿Qué diferencia hay entre esa jinetera aristócrata y yo, jinetera subdesarrollada? (*Transición.*) Podría ser mejor de lo que soy, pero en esta época lo que anda en quiebra es la voluntad de mejoración.

EL. ¡Ah, déjate de boberías! El hombre suele partir de premisas lógicas y realistas, remontarse a verdaderas locuras, a la fantasía y a los molinos de vientos como Parménides, Colón, don Quijote, Napoleón...

ELLA. (*Después de un leve silencio.*) ¿Qué es para ti un planteo lógico y realista?

EL. Lo que es A es A.

ELLA. ¿Y por qué lo lógico tiene que ser A es A?

EL. Porque lo lógico no es A es B.

ELLA. ¿Y por qué no es lógico A es B?

EL. Porque no es lógico.

ELLA. No me convences.

EL. Ese es tu problema.

ELLA. ¿Y no puede ser A es B?

EL. (*Gritando.*) ¡No!

ELLA. ¿Pero por qué?

EL. Porque la razón es universal y como la razón es universal, pues A es A para todos, y como lo válido para todos es la verdad, entonces lo individual es falso. ¡Falso! ¿Entiendes? ¡Fal-so!

ELLA. Es decir: A es B, es lo individual; por tanto: A es B, es lo falso. Pero lo que yo quiero que tú entiendas es que A es B, existe.

EL. A es B, no existe.

ELLA. ¿Por qué no existe? ¿No existe lo individual?

- EI.** (*Despectivo.*) Ah, no sé, no sé. La vida es tan complicada. (*Se aparta.*)
- ELLA.** (*Lo sigue.*) ¿No crees que somos nosotros los que la complicamos imponiéndole planteos lógicos y realistas que no hacen más que empequeñecernos cada vez más?
- EL.** (*Después de un breve silencio.*) Creo que nos hemos visto antes.
- ELLA.** (*Evasiva.*) ¡NO!
- EL.** ¿NO? En el fondo de ese No hay un SI. ¡SI!
- ELLA.** (*Irónica.*) Sí. En la Feria Comercial de Leipzig, Polonia, en las repúblicas ex soviéticas del Báltico, o en los países enemigos, quiero decir, antagónicos, París, Londres, Italia, etc., etc.
- EL.** Nos hemos visto antes.
- ELLA.** ¿Nos hemos acostado alguna vez?
- EL.** En tu modo de vivir y en tu afán de querer comunicarte con gente como yo pudiste haberme visto antes.
- ELLA.** Pude, pero no te vi. Nunca te vi. ¿Okey?
- EL.** ¿Y por qué tu cara me resulta familiar, entonces?
- ELLA.** (*Siempre evasiva.*) Todos los negros se parecen. Todos los chinos se parecen. Todos los indios se parecen, como todas las jineteras nos parecemos. He llegado a la conclusión que todos los discriminados nos parecemos. Es la homogeneidad del marginalismo.
- EL.** ¿No te da vergüenza llamarte jinetera?
- ELLA.** ¿Sabes lo que es una jinetera? ¿Sabes o prefieres ignorarlo?
- EL.** ¿Qué es una jinetera, jinetera?
- ELLA.** Es una mujer codiciada que desafía todas las normas y preceptos, las leyes civiles y las convenciones sociales, para vivir siempre en enredos, malentendidos, peligros mortales, que aspira a casarse con un extranjero. Un extranjero rico, si es millonario mucho mejor, que entre y salga cuando le plazca. Vivir con él en Suiza, Japón o Singapur. Suchel de Shunman, Suchel de Springster. Es mejor el subdesarrollo desde lo alto, que vivirlo las 24 horas del día.
- EL.** (*Violento.*) ¿Eso es lo que te enseñaron? ¿lo que aprendiste?
- ELLA.** (*Se le enfrenta.*) La educación mal dirigida o mal ingerida no sirve más que para hacer ignorantes, insensatos y devotos. A mí me dio por ser insensata. ¡Que se avergüence el amo, no yo!
- EL.** (*Después que se controla. Le sobreviene la angustia.*) Sí, yo tuve una alumna que se parecía mucho a ti. Era inteligente. ¡Muy inteligente! ¡Un prodigio extraño! Llena de aspiraciones y muy bella.
- ELLA.** Estabas enamorado de ella...
- EL.** Quizás, pero no... No sé... ¡Amo el talento y ella era talentosa! Era excepcional. Sin embargo. (*Se interrumpe.*)
- ELLA.** ¿Sin embargo qué?
- EL.** ...nunca pude acercarme a ella. Siempre distante. Jamás nos cruzamos dos palabras. ¿Qué se habrá hecho de esa infeliz?
- ELLA.** ¿Infeliz? ¿Por qué?
- EL.** La cortejaron, la asediaron, la persiguieron...
- ELLA.** ¿Quiénes? (*No hay respuesta.*) ¿Quiénes?
- EL.** ¿Quiénes son los únicos que pueden cortejar, asediar y perseguir el talento? ¡Los mediocres! Los mediocres no soportan el talento de los demás, acaban de raíz con todo el talento que pueda obstaculizar sus aspiraciones. Pero la virtud del hombre de talento es como el viento; los mediocres son como la hierba. La hierba debe inclinarse cuando el viento pasa.
- ELLA.** (*Muy interesada.*) ¿Qué pasó con tu alumna?
- EL.** (*Como si saliera de una terrible pesadilla.*) ¡Ah...!"En cada hombre vive un cazador. La civilización ha convertido la cacería de elemental búsqueda de alimentos en un hobby muy refinado...".
- ELLA.** (*Angustiada.*) ¿Qué pasó con ella?
- EL.** Fue víctima de severos acontecimientos coyunturales.
- ELLA.** ¿La depuraron?
- EL.** No hablemos de historias pasadas.
- ELLA.** (*Insiste.*) ¿La depuraron?
- EL.** (*Angustiado.*) ¡Por favor! ¡Por favor! ¿Qué tiene que ver ese espectro del pasado entre nosotros? No quiero hablar más del asunto, ¿me entiendes? ¡No quiero hablar más!
- ELLA.** (*Impasible.*) ¿Por qué? ¡Acaso Darwin no fue expulsado de la Universidad de Edimburgo...?
- EL.** ¡No es igual!
- ELLA.** ¿Por qué no es igual?
- EL.** (*Fuera de sí.*) Porque no es igual. No es igual. (*Se mueve por todo el escenario como una fiera enjaulada.*) "No debemos buscar los orígenes de nuestros vicios en el pasado". ¿Sabes dónde radican todos los vicios que padece la sociedad? ¡En nosotros mismos! ¿Entiendes? ¡En nosotros mismos: en mí, en ti, en aquél, en el otro, en el otro, en el otro...! ¿Me entiendes? En nosotros mismos. ¡En nosotros mismos! ¡Sal de mi casa, anda! ¡Que salgas de mi casa! ¿No oyes? (*ELLA, con marcada indiferencia se pone a hojear una revista.*) ¡Vete! Pero... (*Le arrebató la revista.*) ¿Qué coño te has creído tú?
- ELLA.** (*Lo acorrala.*) ¿Por qué me dejaste entrar? ¿Por qué no me dejaste ir? ¿Por qué hemos estado todo este tiempo tratando de comunicarnos y no nos comunicamos? Tienes miedo.
- EL.** (*Despectivo.*) ¿A ti?
- ELLA.** A la soledad.
- EL.** No me hagas reír.
- ELLA.** El miedo te corroe por dentro.
- EL.** ¿Y quién te dijo que yo estoy solo?
- ELLA.** Abriste tu bunker porque tenías necesidad de alguien, y me dejaste entrar para evitar la soledad y ponerme al servicio de tus defectos, de tus pasiones.
- EL.** (*Cínico.*) La vida carece de valor si no nos produce satisfacciones.
- ELLA.** Pero no, nene, yo no soy sumisa a tus pasiones y placeres, ni idólatra a toda esta mierda que te rodea, ni a tus valores ni costumbres.
- EL.** (*Agotado en su propia impotencia.*) ¿A qué viniste?
- ELLA.** (*Calmada, irónica.*) Pregúntaselo a la computadora.
- EL.** (*Pueril.*) La computadora dice que eres "trompeta".
- ELLA.** ¿Ah, sí...? ¿También esa hijeputa entró en el brete?

EL. (*Se sirve un trago.*) Todo no es más que una absurda y aburridísima repetición: tedio, hastio, hastio, tedio. Sin sentido es la vida que vivimos, sin sentido es la muerte que morimos. (*Bebe.*) El hombre aspira, trabaja y se rectifica por su ilusión. Si la vida es miserable, resulta penoso soportarla; si es dichosa, horroriza perderla.

ELLA. Si alguien, sabiendo lo que tiene que hacer, no tiene con qué para hacerlo, que se joda.

EL. (*Apura el trago. Ensimismado en sus pensamientos.*) Algo se está muriendo, algo está muerto hace mucho tiempo.

ELLA. (*Jodedora.*) Chenchá la gambá.

EL. (*Sin salir de su estado.*) Escapemos del reino de lo arbitrario y de la irregularidad y entremos en el mundo del espíritu. (*Pone un casete.*)

ELLA. ¡Bach!

EL. ¡Handel! Me gustaba Bach cuando creía en el contenido ético de su obra, pero después de saber su servilismo a la corte, dejé de admirarlo. ¡Escucha!

ELLA. (*Después de escuchar.*) ¿Por qué no pones a Los Van Van?

EL. ¡Mierda, mierda, mierda! ¡Vulgar recalcitrante! (*Como una fiera.*) Dentro del inmenso caudal de la herencia musical de la humanidad, te pongo la música de uno de los genios más sobresalientes, donde se encuentra la visión de un mundo de paz, justicia y dignidad humana, plasmada con una belleza musical imponente ¡perfecta!, que desborda su propio marco histórico, y tú me vienes con... Los Van Van.

ELLA. Ellos no salen en *De la gran escena* pero... también son genios y desbordan los...

EL. ¡Cállate!

ELLA. Yo tengo derecho a oírlos y los voy a oír.

EL. (*Empuñando una pistola.*) ¡Si lo pones te mato!

ELLA pone el casete.

EL. (*Impotente.*) No lo hagas, Suchel. No lo hagas. ¡NO! (*Suelta la pistola y se tapa los oídos.*) ¡Me cago en Juan Formell!

ELLA. ¡Baila! (*Coge la pistola y lo apunta.*) ¡Baila!

EL. Yo no sé bailar.

ELLA. ¡Muévete, entonces! ¡Muévete!

EL. (*Se mueve.*) ¿Así...? Yo no sé bailar.

ELLA. ¡Así no! ¡Pareces una jicotea! Así. (*Se mueve.*) ¡Más rápido! ¡Más!

EL. No puedo más, me voy a reventar por dentro. (*Cesa de moverse y cae de rodillas.*)

ELLA. ¿Quién mandó a parar?

EL. Esa arma no está cargada.

ELLA. ¡Lo está!

EL. ¡Muéstramelo! Cuando se es injusto, tarde o temprano, la vida se te echa encima sin compasión. ¡Pelotón! ¡Atención! ¡Fuego! ¡Dispara! ¡Dispara!

ELLA está a punto de disparar, se aterra, corre y apaga la grabadora, se mueve aterrada por toda la escena. EL da un prolongado aullido. Corre, pisotea el casete, pone a Handel.

ELLA. Pareces un lobo.

EL. El lobo feroz, y tú. ¡El ciervo!

ELLA. Prefiero ser ciervo y morir, que ser lobo.

EL. ¿Quién de nosotros no ha sido lobo alguna vez y ha tratado de devorar las meditaciones, las inquietudes, la creación y las aspiraciones de algún ciervo con tal de obtener un apetitoso botín?

ELLA. Algunos, no todos...

EL. Algunos no, todos.

ELLA. ¡Todos no!

EL. ¡Todos! ¡Todos! (*Se toma un trago.*)

ELLA. ¿Hasta cuando te esconderás en esos tragos?

EL. Hasta que arda mi ira como fuego y queme a mis enemigos hasta el tuétano. ¿Sabes por qué Icaro fracasó en su intento de ascensión?

ELLA. Por haber subido demasiado alto.

EL. Por haber tenido las alas demasiado frágiles. No solamente los funcionarios caen de las escaleras y mueren. También los artistas caen de las escaleras y mueren. Sólo que entre los dos hay una triste diferencia. Mientras que los funcionarios caen tratando de subir y mueren solos, apastados y abandonados hasta el más oscuro olvido, los artistas no. A los artistas sus amigos les consagran homenajes fúnebres o composiciones.

ELLA. (*Después de un silencio.*) Te tronaron, ¿verdad?

EL. ¿Tengo yo cara de tronado, acaso?

ELLA. ¡Apesta a tronado!

EL. ¿Y si te dijera que no lo estoy?

ELLA. Me sentiría muy aliviada.

EL. ¿Y si te dijera que lo estoy?

ELLA. Un dirigente o funcionario tronado, es siempre un factor de alto riesgo. Algo así como una sustancia tóxica de imprevisibles consecuencias. Pero hay algunos que como los virus desarrollan la capacidad de adaptarse a las condiciones desfavorables y se esconden esperando el momento en que su ataque pueda resultar impune.

EL. Conoces mucho de funcionarios tronados.

ELLA. De virus.

EL. Del árbol caído todo el mundo hace leña.

ELLA. ¿Te creíste árbol alguna vez, marabú?

EL. Pero soy feliz, coño. ¿Quién puede decirme que no soy feliz? ¿Sabes lo que es la felicidad? "La peregrinación del hombre en la búsqueda". ¡En la búsqueda y no en el logro está la felicidad del hombre!

ELLA. (*Después de un silencio.*) "Sólo la verdad es capaz de hacer a los hombres felices y mejores". Eso lo escribí él.

EL. ¿Quién él...?

ELLA. Mi amor desaparecido.

EL. ¿Murió?

ELLA. De esa enfermedad que la medicina moderna no puede curar.

EL. ¿SIDA?

ELLA. Peor. ¡La guerra!

EL. ¿Y no amaste otra vez? (*Sarcástico.*) ¡Cientos! ¡Cientos! ¡Cientos!

ELLA. ¡No! Amar no significa solamente compartir besos, caricias, sino también las ansias de dar lo mejor de uno: la ternura, la bondad, la pasión. No, no quise amar de nuevo. Amar no, coño. Con él conocí el orgasmo, el

placer más insólito. Hacíamos el amor temblando como dos hojas de tilo mecidas por la brisa del atardecer. Con pétalos de rosa y albahaca morada cubríamos nuestra cama. ¿Nunca has hecho el amor bajo la lluvia? ¿La lluvia entrando por la ventana, empapando los cuerpos desnudos?

EL. ¿De qué telenovela es ese capítulo?

ELLA. Abril es el mes más cruel. Con el último día de abril partió a la guerra. Todos los últimos días de abril lo espero. Abro las ventanas de mi cuarto. A él y a la lluvia. Lo espero. No sé por cuánto tiempo. No importa. Lo esperaré siempre.

EL. ¿Por qué te acuestas con ellos y conmigo no...? ¿Son más variados, más complejos, se mueven mejor? ¿La tienen más grande?...

ELLA. Ya pocos creen en los dolores de los demás. Ni una sola idea romántica de redención me ofrecen.

EL. Te ofrezco la idea romántica que te va a redimir para toda la vida. ¡Darte una buena templada!

ELLA se rompe en una dolorosa carcajada. Va hasta su bolso, saca un preservativo, lo infla como un globo y se lo lanza a la cara.

ELLA. Tú y yo no nos vamos a acostar nunca. ¿Me entiendes? ¡Nunca!

EL. ¡El recontracono de tu madre! ¿Por qué te acuestas con extranjeros? ¡Contesta! ¿Por qué te acuestas con extranjeros? PUTA.

ELLA. Puta no. Jinetera computarizada, que no es lo mismo.

EL. Puta. Eso es lo que tú eres.

ELLA. Supongamos que yo sea una mercancía que se vende no por su valor, sino según su precio de producción. ¿Por cuánto tú me comprarías?

EL. Ni por un centavo partido a la mitad.

ELLA. ¿Ves? Los extranjeros que tú dices me dan divisa convertible. Por eso, mi premisa es adaptarme a las nuevas circunstancias y convertirme en virtud de la demanda, en una inversión de exportación.

EL. ¡Puta desvergonzada!

ELLA. Ves. ¡A no es A solamente! A es B también, ¿entiendes? ¡A es B! Esa es mi lógica. Así entiendo yo la vida. Estoy cansada de clichés ideológicos, de esquemas y consignas vacías, de moral puritana. El hombre tiene que vivir en otra dimensión, tiene que trascender sus limitaciones, la inmediatez de las cosas.

EL. ¿También lo aprendiste de los extranjeros?

ELLA. (Violenta.) ¡No, aquí, aquí! ¡Aquí!

EL. ¿Sabes a dónde te conducirá ese irracionalismo?

ELLA. ¡Me importa un carajo!

EL. Razón tenía un escritor amigo mío cuando decía que la mujer es una especie de viscoso protoplasma que adopta cualquier forma porque no tiene ninguna.

ELLA. (Enfrentándosele.) ¿Y ese mismo escritor amigo tuyo no te dijo que cuando todos los discípulos abandonaron a Cristo, con excepción de Juan, cuatro mujeres lo acompañaron hasta el final, entre ellas una puta, y que el traidor fue Judas, un hombre, y un hombre, Pedro, lo negó tres veces? (Angustiada.) Pides a tus superiores una explicación de tu problema, no te la dan porque no estás apta para entender tu problema. Estás apta para morir por tu problema y no estás apta para entender tu problema. ¿Cómo se entiende eso?

EL. Ah, ése es tu problema. Tú y yo no somos iguales.

ELLA. Están tan metidos en sus propios problemas que han olvidado que hay otros puntos de vista aparte del de ustedes.

EL. (Como un resorte.) ¿Ustedes quiénes?

ELLA. Tú y los funcionarios como tú; pero yo creo en el hombre, no en los santos, ni en los puros, sino en los hombres hombres... los que no tienen miedo a fallar, a equivocarse. (Pausa) A ver, sabio que todo lo sabes, ¿qué pasó un día como hoy?

EL. (Evasivo.) Un día como hoy Alemania fascista...

ELLA. (Insistente.) ¿Qué pasó un día como hoy?

EL. Un día como hoy Moisés hirió a Salón, rey de los Amorreos, que habitaba en Herbón.

ELLA. Háblame de Sandra.

EL. No es suficiente todo cuanto he dicho sobre ella?

ELLA. No, no es suficiente y tú lo sabes bien, lobo feroz.

EL. Sandra, al igual que Janitzia, no existe.

ELLA. ¡Sí existe!

EL. Todo ese cuento que tú aceptaste fue producto de una necesidad de ambos. Sandra, al igual que Janitzia, es producto de nuestro angustiado espíritu.

ELLA. (A la ofensiva.) ¿Qué hiciste por Sandra, por ese talento acorralado, pisoteado? ¿Eh, profesor, fiel a tus principios, con una mentalidad de estadista capaz de representar a nuestra sociedad, políticamente instruido, moralmente puro! ¿Qué hiciste por Sandra cuando pedía explicación? Tapar tus oídos y tu boca. Morder el silencio.

EL. (Furioso.) ¿Sabes por qué se le pone freno en la boca de los caballos? Para que obedezcan y sea gobernado todo su cuerpo. ¡Cállate!

ELLA. ¡No me voy a callar nada!

EL. (Coge la pistola.) Esta vez sí va a realizar su verdadera función.

ELLA. (Retadora.) Dispara si quieres, no me voy a callar. Durante muchos años he esperado este instante, este día.

EL. ¡Yo también, Sandra!

ELLA. ¿Y si lo sabías, por qué me dejaste llegar hasta aquí?

EL. ¡El juego! "El hombre sólo es verdaderamente hombre cuando juega. Sólo así es libre".

ELLA. ¿Te creíste que Sandra se había suicidado o se había ido como una vulgar resentida? Son otros los que se tienen que ir, señor omnipotente, amo que decidía sobre la vida de los demás y exigía pureza en un mundo donde no existen los santos, ni los puros.

EL. ¿Vienes a buscar la indemnización de los daños causados? Reconozco que soy culpable. (Le da la pistola.)

ELLA. (Do un manotazo arroja la pistola.) Me cago en el coño de tu vida mierda. ¡Mirame! Nunca has tenido a Sandra tan cerca. Ahora la tienes y no quieres verla. ¡Mirame! ¡Coño! ¡Mirame! (Con violencia desnuda su torso.)

Ambos están muy conmovidos, a punto del sollozo. EL, sin mirarla, la cubre.

EL. (Desesperado.) ¡Sandra no existe! ¡No existe! ¡Nunca Sandra existió! ¿Me entiendes? Nunca existió. (Se va recuperando.) Un día como hoy abandonó Sandra el aula. Yo seguí sus pasos. Una alumna que yo había

encomendado para eso, me había informado de tus relaciones con extranjeros. Salí corriendo a verificar si era cierto o no que tú te acostabas con extranjeros. (*Obsesionado.*) Te vi entrar en el hotel, coger el elevador hasta el décimo piso. Otra alumna me señaló la habitación donde te veías con un tal...

ELLA. Henry.

EL. Norteamericano.

ELLA. Inglés.

EL. Da igual. En esencia es lo mismo. Te acostabas con un agente de la CIA, en potencia.

ELLA. Y yo le comunicaba secretos de Estado.

EL. ¿Sabes cómo se llama eso?

ELLA. Diversionismo ideológico. Pero, coño, ¿cuándo aprenderemos a ver la vida no a través del sexo, sino a través del intelecto? ¿Por qué nos preocupa más el como haces el sexo, con quién haces el sexo, en vez de si eres capaz o no de construir la vida?

EL. (*Estalla.*) ¿Cómo crees tú que se puede lograr el nivel de desarrollo técnico cultural de los trabajadores graduando putas que se acuestan con extranjeros? (*Silencio. Transición.*) La tarea fundamental de un profesor consiste en formar el carácter de la joven generación en un espíritu de conciencia comunista. (*Silencio.*)

ELLA. ¿Tú nunca te has acostado con extranjeras?

EL. ¿Cómo...? (*Grita.*) Eso es distinto. Eso es distinto.

ELLA. ¿Por qué es distinto? ¿Por qué tú puedes y yo no? ¿Quién de los dos demostró tener más problemas ideológicos? ¿Tú o yo? A ti te tronaron no a mí. Diste mítines de repudio y tiraste huevos. Huevos aunque asomase la cara de tu madre.

EL. ¡Vete al carajo!

ELLA. No, al carajo te vas tú. Lo que no sé a cuál de los carajos te vas a ir. Porque mientras que a mí me quedan varios carajos, a tite quedan tres nada más. Primer carajo, irte del país; segundo carajo, hacer contrarrevolución, y tercer carajo, matarte. (*Larga pausa. Bebe un trago casi mecánicamente.*) Destruiste mi vida. Soñaba con ser alguien. Tenía talento, ¿no? ¿Sabes a dónde fui a parar cuando me depuraste? Pude matarme. ¿Te das cuenta? Pude matarme, pero pensé: "La vida no puede hacerme esa mierda. Alguien, que no sea yo, tiene que desenmascarar a ese farsante". Y tú subías, subías cada vez más, como la espuma, y cuando todo parecía suponer que eras un hombre de gran cohesión política, social e ideológica y moral, ¡cataplum! ¡Caíste estrepitosamente! ¿Eh? (*Pausa.*) No porque Dios mandó el diluvio y ordenó a Noé a seleccionar a los puros, la humanidad dejó de ser como es, ni porque quemó, con fuego y azufre, a Sodoma y Gomorra, la humanidad dejó de ser como es, ni porque en su último intento diera a su único hijo en holocausto, la humanidad dejó de ser como es. (*Silencio profundo.*)

EL. (*Vencido.*) No puedo quejarme de la vida. Pude ver las aguas del Rin, oír a Mozart en su país natal. La vida me ha dado una herencia más generosa que la que le ha tocado a muchos. ¡Que tire la primera piedra quien no haya participado en cosas que, a tono con los patrones éticos actuales, de ningún modo se pueden calificar de justos!

ELLA. ¿Si las circunstancias fueran las mismas que ayer... harías lo mismo?

EL. Los tiempos no se eligen ni las circunstancias tampoco, y el hombre debe vivir en concordancia con su tiempo y su circunstancia. Nadie puede rehuir su tiempo y su realidad. (*Silencio. Ella recoge sus cosas y se dirige a la puerta de salida.*) "La noche ha pasado, y ha llegado el día. Echemos, pues, las obras de las tinieblas y vistámonos las armas de luz. Andemos como de día, no en dichos y soluciones, no en pependencias y envidia". Fálta el último trago.

ELLA. El último es para el que se muere.

EL. (*Deambula por la escena; se sirve un trago. Brinda.*) ¡Por todo lo sagrado! (*No bebe; abandona el vaso.*) Nadie quiere buscar al culpable porque sabe que perderá tiempo: "No tenemos la culpa, es por culpa de otros que no están aquí". Ya esto se acabó. (*Silencio profundo.*) ¡Qué silencio no apacible! (*Se dirige a su butacón.*) La utilidad de las nalgas sólo se conoce cuando llega la hora de sentarse. (*Se sienta. Está muy envejecido, como si de repente le hubieran caído todos los años encima. Con otra voz, como si no fuera la suya.*) ¿Sabes lo que le pasó a un camaleón que colocaron en un chal multicolor?

ELLA. (*Desde su posición, junto a la puerta.*) Cambió de muchos colores.

EL. (*Con una amarga sonrisa.*) Murió de cansancio. (*Silencio.*) ¿Qué vas a hacer?

ELLA. (*Resuelta, con convicción.*) Buscar a Sandra. (*Sale resuelta y se interna entre los espectadores.*)

La escena vuelve a adquirir esa penumbra enrarecida, lo envuelve.

EI. Solo. Inexorablemente solo, impasiblemente solo, irreversiblemente solo, insalvablemente solo. Solo. Nadie viene a verme. Yo era mil veces amado y mil veces querido por todos. Todos llegaban a mi casa más ligeros que águilas para vestirme de regocijo: ¡el necio y el sabio! ¡Aborrecibles! ¡Nunca. Nunca. Nunca! ¡Nunca sentí una mala mirada, ni un mal gesto, ni el desentono siquiera de una sonrisa. ¡Ah, el poder! ¡El poder! Me sustituyen y, ¿qué pasa? Uno cree que el mundo está de parte de uno y que el mundo se va a acabar y el mundo queda ahí. Ahí: ¡inexorable e inmutable! Nos cae encima el abandono, el anonimato. ¡El anonimato! Existe pero no existe. Te miran y no te ven. ¿Y ahora qué sucede? "Que queriendo yo hacer el bien, hallo esta ley, que el mal está en mí". (*Desde un apartamento vecino se escuchan por la radio las noticias de la mañana del Noticiero Nacional, que invaden la escena. Trata de hablar por encima de las noticias, inútilmente.*) ¡La ingratitud! ¡La ingratitud! ¿Y qué es lo que hay que hacer para no alcanzar ese menosprecio? ¡No fallar! ¡No fallar! ¡No fallar nunca! ¡Nunca. Nunca. Nunca! ¡No fallar! ¡No equivocarse nunca! ¡No equivocarse nunca!

Con la presencia de una música popular, de la propia emisora radial, de NG la Banda: ¡Ataca Chicho!, sobreviene sobre EL un súbito APAGON.

LA TRASCENDENCIA DE ARTAUD Y EL LUGAR QUE OCUPA EN LA REVOLUCION ESCENICA DEL SIGLO XX, SON EXPLORADOS POR EL DESTACADO INVESTIGADOR MARCO DE MARINIS, QUIEN ACCEDIO A LA PUBLICACION DE ESTE MATERIAL EN NUESTRAS PAGINAS

ARTAUD

EL ULTIMO TEATRO DE LA CRUELDAD*

Marco de Marinis

I
Pese a la considerable cantidad de estudios acumulados al respecto durante casi cincuenta años, las relaciones entre Artaud y el teatro siguen presentando aspectos poco claros y vastas zonas inexploradas, o casi inexploradas, y plantean interrogantes a las cuales no se ha logrado dar respuestas satisfactorias. Hasta ahora, ni siquiera en ocasión del centenario parece haber mejorado mucho la situación.

Me parece que son dos las cuestiones más urgentes hacia las cuales se deberían enfilar seriamente los estudios teatrales sobre Artaud en los próximos años:

1. Es necesario enfrentar el problema de la presencia cuantitativa y cualitativa del teatro en la producción escrita y en la actividad general del autor de *El teatro y su doble* (se trata de un problema nada banal o menospreciado y que seguramente nosotros, los teatrólogos, hemos olvidado: baste pensar que de veintiséis volúmenes de las *Oeuvres complètes* publicados hasta ahora, sólo tres están dedicados en gran parte al teatro y uno al cine).

2. Es absolutamente indispensable abandonar los discursos en bloque y en términos generales sobre el "teatro de Artaud" como si se tratase de una obra inseparable y homogénea. En efecto, resulta cada vez más evidente que en su complicada trayectoria teatral, práctica y sobre todo intelectual, existen etapas bien definidas con diferencias muy marcadas entre sí: Artaud actor (1920-1924), Artaud director (1926-1930), Artaud teórico del Teatro de la Crueldad (1931-

1936), Artaud y el teatro de la locura (definición facilista, naturalmente), desde 1937 hasta su muerte.

La prosodia, apenas propuesta, no pretende ser plena y es con seguridad demasiado breve, especialmente en los once años del último período -nueve de los cuales transcurrieron (como es sabido) en varios manicomios-, y aparecen cesuras grandes y en ocasiones dramáticas, al comenzar la definitiva demencia antirreligiosa y antimetafísica en la primavera de 1945, que provoca consecuencias significativas, y que no podrían ser de otro modo incluso en la imaginación teatral del recluido de la clínica de Rodez.

En todo caso, no cabe dudas de que justamente el último Artaud ha sido si no el más olvidado, al menos el más relegado por los estudiosos del teatro, demasiado deslumbrados por las fulgurantes visiones de los años 30, para poderse interesar seriamente en otra cosa. Y por el contrario, pese a las apariencias (en efecto, son poquitas, al parecer, las páginas dedicadas en especial al teatro entre las miles que Artaud escribiera enfurecido en Rodez y en lo sucesivo, que ocupan un buen espacio en dieciocho de los ya mencionados veintiséis volúmenes aparecidos hasta nuestros días), ni la subestimación, ni mucho menos la omisión están justificadas.

En Rodez, a donde llegó en febrero de 1943, y sobre todo posteriormente, a su regreso a París, Artaud vuelve poco a poco (luego del "silencio" de los primeros seis años de internamiento) a pensar y a hacer teatro, aunque de un modo totalmente diferente a lo que acostum-

bramos a asociar con la palabra "teatro" en comparación con los trabajos del decenio anterior, y mirándolo bien, de un modo concebible en estos términos para nosotros, herederos hoy de las revoluciones escénicas del siglo XX.

II

La limitada pero significativa compilación de los últimos escritos de Artaud sobre teatro incluye (si exceptuamos los de principios de 1945, quizás los primeros, realizados aún "en el estúpido estado mental de un convertido", como él mismo lo definiera luego de la demencia) algunos textos breves para revistas u otras publicaciones ("Le théâtre et l'anatomie", de 1946; "Attenir l'acteur y Le Théâtre et la science", de 1947), la constelación de los materiales redactados para la emisión radial *Pour en finir avec le jugement de dieu*, en particular, *Le Théâtre de la Cruauté*, publicado luego por separado.

En esta reflexión extrema, profundamente marcada por las vivencias de los internamientos (incluidos unos cincuenta electroshocks) y por la dolencia física y psíquica que lo atormenta aun después de salir de los hospitales, el motivo de rehacer la vida, único objetivo desde hace tiempo y quizás desde siempre del "verdadero teatro" para Artaud, consistente en signos eficaces, se concreta de modo material y por demás auténtico en rehacer el cuerpo, en consonancia con las posiciones radicalmente antimetafísicas asumidas después de Rodez, basadas en lo que él mismo denomina "materialismo absoluto" del "hombre-cuerpo".

El último Teatro de la Crueldad imagina la escena como el lugar en el cual "se rehacen los cuerpos", lugar escogido, por lo tanto, para una génesis o, mejor aún, para una regeneración (cíclica) corporal que debería dar vida a un cuerpo "nuevo", "sin órganos", capaz de liberar al hombre de todos sus automatismos y de llevarlo a su "verdadera libertad" simbolizada muchas veces por la capacidad de "danzar a la inversa".

No obstante a ello, antes de poderse desencadenar en esta danza de liberación, el hombre-cuerpo (que no es más que el actor) se somete a pruebas muy duras, más bien, a una verdadera y fuerte violencia anatómica, literalmente cruel y la escena ("este ambiente de fuego y carne real en el que anatómicamente/por tableteo de huesos, miembros y sílabas, se rehacen los cuerpos) termina emparentada por obra de Artaud con otros lugares destinados a la tortura y la masacre: la mesa de operaciones, el patíbulo, la trinchera, el crematorio, el manicomio. La visión teatral con la cual se despide es la de un "teatro de sangre (...)" que en cada representación habrá logrado que todos los participantes conquisten *corporalmente* algo".

III

La notable y sistemática conexión teatro-violencia física-sangre, que surge de la actividad cognoscitiva artudiana de los años 40, se presta además a una cantidad de equívocos fáciles y puede incitar a liquidarla muy rápido por ser "derivo" loco de las visiones teatrales del decenio anterior. En este sentido, para comenzar, está claro que aquí el patíbulo, la trinchera, el crematorio, etc., constituyen igualmente equivalentes (más que metáforas) de la escena, lo mismo que lo fueron para el primer Teatro de la Crueldad la peste, la alquimia, la metafísica y la magia.

Pero hay más. Recientes investigaciones relevantes (en particular las de Franco Ruffini) han comenzado por fin a revelar cuanto de experiencia práctica y de conocimientos técnicos se esconde tras las fascinantes teorizaciones de *El teatro y su doble*, mostrando entre otras cosas cómo está vinculado -también en la inconfundible originalidad que le es propia- con las problemáticas ético-estéticas promovidas por el nuevo teatro

del siglo y con las soluciones admitidas inmediatamente como hipótesis y experimentadas al respecto. Ahora se puede sostener lo mismo por extraño que pueda parecer, también en lo concerniente a la actividad cognoscitiva teatral elaborada por Artaud en el segundo lustro de los años 40. También el "teatro de sangre", lejos de ser (únicamente) el fruto de abstracciones confusas y más o menos delirantes, hunde sus raíces en prácticas precisas, aunque muy particulares, y contiene un índice de concisión técnica insospechable a primera vista.

La práctica que el último Teatro de la Crueldad transforma en la poética de la cruenta regeneración del cuerpo es sobre todo esa, personal y privada, de reconstrucción física y psíquica del propio cuerpo y de la propia identidad que Artaud comienza en la clínica de Rodez, para continuarla y desarrollarla luego de su regreso a París, verdadera y excesiva hiperbolización del concepto stanislavskiano "trabajo sobre sí mismo", desarrollado en condiciones extremas. Esta práctica reconstructiva consistía en un *training* diario del cuerpo y de la voz, basado en el método del *souffle* (espiración) que él había elaborado en los años 30 para el actor como "atleta del corazón" y que ahora aplica a sí mismo como técnica personal defensiva y ofensiva.

Consistió inicialmente en suspiros, estornudos, aspiraciones y espiraciones muy fuertes con la nariz y la boca, y después en gritos, ritornelos, cantinelas y piruetas rítmicas que Artaud ejecutaba constantemente, solo y en presencia de otros (pese a los regaños de casi todos los médicos): ejercicios físico-vocales de preparación para una difícil y dolorosa reconquista del movimiento, del gesto y de la voz, que además tenía de una forma evidente y manifiesta una función exorcista-propiciatoria, y eran utilizados como instrumentos de antimagia o magia blanca para defenderse del complot mundial que, según él, trataba todo el tiempo de perjudicarlo y el cual representaba mitológicamente la injusticia del internamiento y el choque con la institución psiquiátrica.

Paule Thévenin, que estuvo entre las personas más cercanas a él en los últimos tres años y luego se convirtió en

la heroica protectora de sus obras, escribió que "estos ejercicios de respiración coadyuvaban considerablemente al regreso de Artaud a la vida y a la poesía". En efecto, ya él venía ejerciéndose desde hace tiempo cuando -en los primeros meses de 1945- vuelve a escribir y a diseñar con mayor empeño e interés y comienza nuevamente a pensar en el teatro. Las actividades de escritura y diseño se unen a los ejercicios del *souffle*, que juntos constituyen el desarrollo y la aplicación, por estar ambos basados en una fuerte movilización gestual y vocal y, por otra parte, tender en primer lugar a conseguir su propio objetivo: el que siempre la Thévenin denominó "el necesario rehacer del yo y del cuerpo". Y de esta manera, estamos ante un elemento posterior de la realidad, ante otro conjunto de prácticas, transformado por el último Teatro de la Crueldad.

IV

A modo de resumen, el teatro del rehacer del cuerpo antes de ser nuevamente inventado en la visión de la escena-ambiente, había sido experimentado por Artaud en sí y para sí, como "teatro de curación cruel" (la definición es suya). Pero esto no basta. Antes de teorizar, y mientras lo hacía en los textos ya citados, sobre este teatro como lugar donde se rehacen los cuerpos, mesa de autopsia sobre la cual se rehace la anatomía humana, Artaud ya lo estaba realizando además en otro plano, menos privado y personal, mediante la construcción de imágenes escritas y diseñadas, surgidas en la incandescente fragua creadora de los últimos años, donde unido a la extraordinaria producción gráfica están, casi sin solución de continuidad, algunas de sus últimas obras literarias como son *Artaud le Môme*, *Ci-gît*, *Van Gogh*, *le suicidé de la société*, *Suppôts et Supplications*, además del ya citado *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

Estas imágenes obsesivamente reiteradas y variadas, componen -con absoluta correspondencia entre páginas escritas y hojas diseñadas- las escenas de un grandioso "teatro de sangre" en el cual, como en un moderno y laico *Morality Play*, se representa la cruenta batalla entablada por el hombre sublevado para hacerse nuevamente de un cuerpo y un yo libres, no alienados, luchando contra

todas las fuerzas que se le oponen. Como es natural, esta batalla tiene que comenzar con la meticulosa y reiterada descripción de los miembros divididos y mutilados para intentar luego su recomposición, a través del emplazamiento de los medios defensivos y ofensivos, hasta verdaderos y reales medios de guerra y suplicio, necesarios para neutralizar a los innumerables enemigos del hombre.

Quizás de igual modo existe un tercer y mucho más vasto conjunto de prácticas que el último Teatro de la Crueldad transforma y reinventa: su fundamentación posterior de la realidad y también -en el último de los casos- otro nivel posible de realización. Se trata de las prácticas desarrolladas en torno a las grandes experiencias del siglo XX, en cuanto a educación corporal del actor. En efecto, las similitudes técnicas entre los métodos presentes en el "teatro de sangre" de Artaud y los realizados en

las mayores pruebas de acción física, desde Stanislavski hasta Grotowski, pasando por Meyerhold, Copeau y Decroux (pero, además por Steiner y Gurdjieff), son muy fuertes y tienen aspectos relevantes. En ambos casos, por ejemplo, vemos en la obra las mismas modalidades de descomposición-recomposición del cuerpo y de los movimientos, mediante la aplicación al esquema del cuerpo y a su dinamismo de principios artificiales (o fuera de lo cotidiano), cuya fuerte y a menudo violenta constrictividad al fin y al cabo no difiere demasiado de aquella con la cual Artaud (como escribe en 1947) intenta operar "músculo tras músculo/en el cuerpo del actor sistemáticamente traumatizado".

El resultado al cual deberían conducir estos procedimientos auspiciados por los maestros de la acción física, consiste en la adquisición, por parte del actor, de un cuerpo escénico, "otro", o -para

decirlo a la manera de Stanislavski- de una "segunda naturaleza", liberada -exactamente como el cuerpo sin órganos del demente de Rodez- de los automatismos biológicos y culturales que vinculan el comportamiento cotidiano y apta para aprender a "bailar a la inversa".

Sin embargo (y de aquí podría partir una reflexión posterior sobre el teatro artudiano del rehacer del cuerpo en el contexto de la nueva escena del siglo XX), en Artaud aparece, mucho más aguda que en otros, la percepción del carácter ilusorio y peligroso de cada adquisición definitiva y estática. Para él, la regeneración del cuerpo es, por el contrario, un proceso infinito, un trabajo incesante y que debe renovarse continuamente en la dinámica ininterrumpida de la *motilité*. ■

(Traducción: ESTI.)

BIBLIOGRAFIA:

1. *Oeuvres complètes* (en lo adelante OC), a cargo de Paule Thévenin (desaparecida en 1993). El volumen XXVI está todavía en preparación para publicarse en Gallimard, París. Se anunciaron los volúmenes XXVII y XXVIII.
2. El *corpus* de los últimos escritos de Artaud sobre teatro: "Le théâtre et l'anatomie, Aliener l'acteur" y "Le théâtre et la science" se pueden leer en A. Artaud et le théâtre, de Alain Virmaux, Seghers, París, 1970 (el primer artículo ha sido publicado nuevamente en el tomo XXII de las OC). "Pour en finir avec le jugement de dieu" y "Le Théâtre de la Cruauté", incluidos los respectivos materiales preparatorios, se encuentran en OC, XIII. Los primeros dos escritos que Artaud vuelve a dedicar de alguna manera al teatro, después de los aparecidos en los años 30 recogidos en *Le théâtre et son double* (tomo IV de las OC), son: "Le Retour de la France aux principes sacrés" y "L'âme Théâtre de Dieu" (OC XV).
3. Las imágenes del "cuerpo sin órganos" (centrado en su Anti-Oedipe por Deleuze y Guattari) y en el "danzar a la inversa" pertenecen al cierre de "Pour en finir avec le jugement de dieu", cit.
4. Para la escena-ambiente, cf. "Le théâtre et la science", cit. La aproximación del teatro a los lugares destinados para la tortura y la masacre se sugiere explícitamente, entre otros, en el *Preamble* de 1946 (tomo I de las OC). Artaud habla sobre el "teatro de sangre" en la que ha sido llamada (por Virmaux) "la última carta sobre el teatro", escrita a Paule Thévenin el 24 de febrero de 1948, es decir, diez días antes de morir (ahora en el tomo XIII de las OC).
5. Para las investigaciones de Franco Ruffini es conveniente remitirse al volumen que abarca y profundiza más en todos los aspectos: *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, El Molino, Bolonia, 1996.
6. Sobre los ejercicios psíquico-físicos del rehacer del cuerpo y del yo, a los que se dedica Artaud por lo menos a partir de Rodez, me limito a citar los aportes de Paule Thévenin recogidos en el libro publicado el mismo año de su desaparición: *Antonin Artaud. Ce Désespéré qui vous parle*, Seuil, París, 1993.
7. Sobre la teoría y la metódica artaudiana del *souffle* es obligatorio remitirse a los célebres ensayos de los años 30: "Un athlétisme affectif" y "Le Théâtre de Séraphin", que igual que como el primero se debía incluir en *El teatro y su doble*, del cual quedó excluido posteriormente (ahora están ambos en el tomo IV de las OC).
8. *Artaud le Môme*, integrado por textos y poemas escritos entre julio y septiembre de 1946, aparece ahora en el tomo XII de la OC, donde está recogido también *Ci-gît, "précédé de" La Culture Indienne* redactado ininterrumpidamente en noviembre del mismo año: *Van Gogh, le suicidé de la société*, escrito en los primeros meses de 1947, se encuentra en el XIII de las OC.
9. La colección más completa de diseños de Artaud se halla en *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, a cargo de Paule Thévenin y Jacques Derridé, Gallimard, París, 1986.
10. Sobre las grandes experiencias del siglo XX en educación corporal del actor, remítanse por lo menos a estos tres trabajos generales, muy diversos entre sí: Eugenio Barba, *La canoa di carta*, El Molino, Bolonia, 1993; Marco de Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Florencia, 1993; Franco Ruffini, *Teatro e boxe. L'atleta del cuore nella scena del Novecento*, El Molino, Bolonia, 1994. Para una reflexión más precisa, me permito remitirlos a uno de mis trabajos aún inédito: "En quête de l'action physique, au théâtre et au delà du théâtre. De Stanislavski á Barba", en proceso de publicación en las actas del Congreso Internacional "L'acteur, l'actrice en scene" (Montreal, del 22 al 27 de mayo de 1995).
11. Sobre el concepto artaudiano de *motilité*, y la regeneración del cuerpo como proceso cíclico e infinito, cf., en particular, "Notes pour une 'Lettre aux Balinais'", *Tel Quel*, 46. 1971 (se trata de un texto escrito en los primeros meses de 1947).

LA EXPERIMENTACION

EN EL TEATRO DE LA MUJER: DOS VERSIONES*

Raquel Carrió

a Graziella Pogolotti

Una explicable tradición sostiene que en el teatro el papel fundamental de la mujer está vinculado a la actuación; a veces a la escenografía o el diseño de vestuario y raramente a la dramaturgia o la dirección de espectáculos. Así lo fue en Cuba y en otros países de América Latina durante muchos años. En todo el período colonial (siglos XVI al XIX) en mi país hay una sola mujer cuya literatura dramática rebasó las fronteras y tuvo algún éxito en España, donde vivía, casada con un militar español. Tampoco fue mucha la suerte del teatro de Sor Juana Inés de la Cruz, la monja mexicana, poetisa y dramaturga, cuyos experimentos teatrales apenas salieron del convento, subordinados siempre a las festividades religiosas. En la primera mitad del XX hay poetisas, pintoras, bailarinas y cantantes en Cuba. Actrices excelentes que interpretan los personajes clásicos y vernaculares. Hay libros de memorias, relatos de viajes, epistolarios (siguiendo la tradición del XIX), pero casi nunca una mujer escribe y dirige teatro. Con pocas excepciones, representa el rol femenino. Hace el personaje que le corresponde. Medea o Antígona, Nora o doña Rosita, Yerma o Madre Coraje. Cumple con el arquetipo. **Pero no se inventa a sí misma.**

Entre otras razones, se ha dicho que porque el arte de la mujer está fuertemente enraizado en su propia experiencia, con un marcado carácter *confesional* que quizás encuentra espacio más íntimo en la poesía, la pintura, la música, el canto, las memorias o la *actuación*, es decir: la *ejecución del rol* que otro ha creado, fijado en la escritura. En todo caso, la actriz *interpreta* -la rebeldía o la

sumisión-; no **crea** el personaje. Esta sería una primera versión.

Sin embargo, lo apasionante del tema estaría en una contradicción curiosa; si bien en cualquier historia del teatro la abrumadora mayoría de los autores y directores son hombres, ocurre que la deslumbrante galería de personajes (generalmente trágicos) son mujeres. ¿Es que existe alguna división *natural* del trabajo o es que el juego de *roles* intenta una alteridad complementaria?

Intentaré responder a partir de una breve referencia a la trayectoria del teatro experimental en Cuba. Es a finales de los años 50 cuando surge el Primer Proyecto de Teatro Experimental nacional, que asume, de manera expresa, el estudio de las formas más renovadoras de la experiencia teatral internacional y la herencia del teatro nacional y popular. La vanguardia teatral entra así mixturada, unificando el propósito experimental y el estudio de las tradiciones vernaculares que, en conjunto, conforman la dramaturgia y la escena contemporáneas. Teatro Estudio, fundado en 1958 bajo la dirección de Raquel y Vicente Revuelta, constituye el Espacio-Escuela, Taller, Centro de Investigaciones, Laboratorio de Experimentación Teatral que funcionará como matriz de todos los proyectos experimentales de las últimas décadas.¹

Me gusta imaginar entonces que de esta dualidad: hombre-mujer, hermana

¹ Para la caracterización del movimiento de vanguardia, cf. Raquel Carrió: "Una pelea cubana por la modernidad", en *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*, La Habana, 1988.

y hermano, surge una simiente que dará frutos en generaciones sucesivas. Ya desde los años 60 las puestas en escena de Bertha Martínez subrayan la imaginaria en que lo dramático y lo íntimo confesional funcionan como un diálogo interno que "cierra" las claves de lectura e imprime un carácter densamente metafórico a la expresión escénica. Sus obras son metáforas secretas, estados de alma, transgresiones personales, confesiones del amor y el odio, lo instintual y lo onírico, estructurados bajo el discurso de los personajes-tipos. **Bodas de sangre o La casa de Bernarda Alba** son *cantos* iniciáticos, místicos o propiciatorios. Tienen una antigua e inconsciente relación con lo ritual. Experimentan con la imagen pero no sólo por "voluntad de estilo" sino por una extraña profesión de fe: el teatro *habla* de las metáforas secretas, subjetivas, personales.

Parecería entonces que el teatro político de los 70 en Cuba -con su carga de intención "transformadora de la realidad", su herencia brechtiana, o francamente inserto en el Movimiento de Creación Colectiva, el Teatro de Comunidades, entre otras formas de la escena sociopolítica de la época- sería el opositor obligado de esa *confesionalidad*, esa *cualidad extrañante* que revela una *condición extrañada*. Podría serlo, toda vez que en este caso el énfasis estaba en el entramado social, general, común a todos y dirigido a un "gran público" receptor del "mensaje". Y sin embargo, lo curioso es que gran parte de este teatro desafiante, rupturista -que desechaba por inoperantes las "convenciones teatrales" (espacios tradiciona-

* Ponencia presentada para el Congreso Internacional "La Mujer y el Teatro Experimental", en el Cairo International Festival for Experimental Theatre, septiembre de 1997.

les, frontalidad, efectos técnicos, etc.), se lanzaba a la búsqueda de nuevos públicos (comunidades campesinas, obreros, estudiantes) apoyado en la investigación sociológica o en la inmediatez política, obsesionado por el deber civil y contrario a la estilización escénica o a la complejidad de los códigos, y elevaba al actor al primer nivel (central) de la representación, hecho con una gran pobreza y desnudez de recursos pero, al mismo tiempo, rescatando el juego, la sacralidad, la **participación** y los orígenes mismos de la palabra y la acción- fue un teatro en gran medida **hecho por mujeres**.

Mujeres actrices-directoras-escenógrafas-dramaturgas (algunas salidas de Teatro Estudio como Gilda Hernández, Herminia Sánchez o Flora Lauten) fueron quizás el punto más alto del riesgo experimental de los 70. Fundadoras las tres del Grupo Teatro Escambray (1968), la primera desarrolló un importante trabajo como actriz, directora y dramaturga en comunidades campesinas. La segunda crea años más tarde su propio colectivo con los obreros portuarios de La Habana. Escribe, dirige y actúa con ellos. La tercera funda el Teatro La Yaya de comunidades campesinas y posteriormente encabeza el movimiento de renovación de la escena cubana en los años 80 con estudiantes de la Facultad de Teatro del Instituto Superior de Arte, que culmina con la creación del Grupo Teatro Buendía (1986), escuela y centro de investigación al que pertenezco.²

Desde luego, una estética "otra" produjo buen y mal teatro. Algunas de estas experiencias abrieron nuevos caminos a la experimentación de la imagen. Otras permanecieron estérilmente aferradas al "contenido" a expresar, el didacticismo y el mensaje político sin estatura artísti-

ca. Pero la evolución de esas rupturas ha sido significativa. El "nuevo teatro" de los 80 -hecho por colectivos surgidos en esta década- o las prácticas escénicas de los últimos años tienen un rasgo común: el interés por un **teatro de investigación**: investigación de fuentes culturales (nacionales y universales) e investigación de los medios expresivos del actor y los lenguajes escénicos. En cierta forma, el legado más activo de los 70 fue "abrir" la experiencia teatral a fuentes vivas de conocimiento: en principio, las tradiciones campesinas, las leyendas o *patakines* procedentes de las culturas africanas llegadas al Caribe, las formas vernaculares y el acervo del folclor negro en Cuba, todo lo que de alguna forma había sido cultura marginal, *código secreto*, cerrado, sumergido. Pero este ascenso de la "marginalidad" va acompañado (o genera él mismo) un propósito de investigación, de experimentación como **método** -o principio metodológico- para la configuración de la imagen textual y escénica. El resultado es sumamente atrayente: el carácter intercultural e intertextual de los productos no obedece a la moda o al resorte de la postmodernidad: implica una experiencia de vida y conocimiento de la propia cultura, mixturada desde los afluentes de lo europeo (básicamente español) y lo africano en un proceso de siglos e inserto en un paisaje propio.

Curiosamente, la mujer encuentra en este "tercer lenguaje" (o esta marginalidad) una *casa habitable*. Dentro de su imaginaria está la necesidad de *trocar, disfrazar, transformar el material interno para revelar lo oculto*. Pudiera ser la pasión desmedida, el peso de los hijos, la carga del hogar, los límites de una sexualidad cuya exhibición queda designada por epítetos crudos. Si engaña es *adúltera*; si persigue es una *loca*; si manipula o utiliza queda *prostituida*. Pero ha aprendido a *trocar* (a metaforizar): de la confesión directa de las emociones (*Madame Bovary* nunca hubiera sido escrito por una mujer. Ne-

cesitaba el *mediador*) al **equivalente**: la metáfora que sustituye o **crea** lo real. Puede haber sus excepciones. Pero está claro que el sentido de **dissección y objetivación** que el teatro supone ha debido esperar, en el discurso femenino, a un efecto de sobreteatralización que emparenta, por ejemplo, con la ejecutoria del personaje de Emma (Hamilton) en *El amante del volcán*, de Susana Sontag.³

Contra la interpretación de este discurso podría argumentarse cierta rebeldía desaforada o exhibida de otras prácticas. Pero piénsese en la velada metaforización del dolor o de la plenitud en los espectáculos del Teatro del Sol, dirigidos por Arianne Mnouchkine, o en las transgresiones encubiertas bajo el oficio de la técnica en los unipersonales de las actrices Roberta Carreri, Julia Varley e Iben Nagel, del Odin Teatret. Algo similar puede apreciarse en las interpretaciones de Teresa Ralli, del grupo peruano Yuyachkani; en las obras de Patricia Ariza, del Teatro La Candelaria, de Colombia, o en las actuaciones y los espectáculos dirigidos por Marianela Boán (Danza Abierta), Rosario Cárdenas (Danza Combinatoria), Flora Lauten y Nelda Castillo (Teatro Buendía), de Cuba, por citar algunos ejemplos. En todos los casos, la vocación de rebeldía investiga un lenguaje capaz de encubrir (enmascarar) y **revelar** al mismo tiempo las motivaciones personales, secretas, a veces íntimas, a través de las cuales transcurre (pasa) la razón social o cultural. Sus experiencias son laboratorios del "ser" o de la *esencia*, en la búsqueda de lo general que incentiva una **particularidad** expresada por primera vez, con toda la irradiación de una dramaturgia (una *subpartitu-*

² Cf. Rosa I. Boudet: *Teatro Escambray: una respuesta*, La Habana, 1983, y Rine Leal: *Breve historia del teatro cubano*, La Habana, 1980.

³ Me refiero a un posible estudio comparativo del tema de la mujer a través de dos figuras emblemáticas: Emma Bovary y Emma Hamilton, a partir de las estrategias de lenguaje en uno y otro texto. Cf. Raquel Carrió: "Las confesiones de un estruendoso paraíso", 1996.

ra) secreta, sumergida, revelada a través (o en el *envés*) del personaje.⁴

Podrá alegarse también que es la técnica antigua de la Bernardt, la Duncan o la Callas. Pero esa misma antigüedad ha creado una tradición que ahora se manifiesta *con una conciencia de sí*. Es precisamente este hecho lo que creo que explica el teatro para el cual trabajo, e intentaré también referir en qué consiste.

Creado en 1986 con estudiantes egresados del Instituto Superior de Arte, bajo la dirección de la actriz y directora Flora Lauten, Teatro Buendía ha desarrollado una activa labor en el terreno de la pedagogía, la investigación y la producción de espectáculos. No es casual que este grupo de teatro -el más polémico en el contexto de la cultura teatral cubana- haya salido de las aulas. Obedece, en principio, al estímulo de la política educacional del país, en particular, en lo que se refiere a la enseñanza artística. Desde 1961 hasta la fecha se han graduado cientos de jóvenes en las especialidades de Música, Artes Plásticas, Danza, Teatro, Radio, Cine y Televisión. En 1976 se crea el nivel universitario de la enseñanza de Arte y la década de los 80 marca el surgimiento de una vanguardia de jóvenes artistas que, en el terreno del teatro, se caracteriza por una manera peculiar de recibir y remodelar la herencia y la tradición de las vanguardias anteriores. Se trata, en líneas generales, de un teatro que investiga para subvertir, desentrañar, reinterpretar el orden o la lógica causal de los fenómenos. En lugar de la reproducción verista, la desarticulación del discurso, el juego, la ironía, la parodia y la mezcla de estilos -la "indeterminación" genérica y el "cruce" (cita, contaminación) de los referentes-, subrayan la relatividad del espacio y el tiempo, la complejidad de las relaciones entre la realidad y la ficción, la Historia y la

Imagen, lo objetivo y lo subjetivo en la conformación de la cultura.

Lo curioso -desde el punto de vista del tema que nos ocupa- es el papel que la mujer ha desempeñado en el sentido de *experimentación* que caracteriza este teatro. En todos los casos, las puestas en escena del Buendía son *versiones libres* de textos teatrales, narrativos u otros. Ya en los 80 las versiones *librísimas* (!) de dos obras cubanas (*Electra Garrigó*, 1984, y *Lila, la mariposa*, 1985), dirigidas por Lauten, crearon el escándalo en los medios más tradicionales. Centradas las dos en el análisis de figuras femeninas (metáforas del encierro, la impotencia, la locura y la muerte), los textos originales, escritos por sus autores en los años 40 y 50, fueron tomados sólo como áreas, espacios de investigación, temas y puntos de referencia para una "lectura" (y *reescritura*) desde la nueva sensibilidad de los jóvenes actores. El resultado fue asombroso: un discurso *otro*, una nueva *fábula*, y una alteridad que subvertía cánones, emblemas, ideas establecidas sobre la mujer, su vida, su sexualidad, sus relaciones con los hijos, o la visión de sí misma. A diferencia de las vanguardias de las décadas anteriores -generalmente bifurcadas en la dualidad de un *teatro de arte* y la activación social- la experiencia de estos años intenta la *transgresión* (e *integración*) de la totalidad de los referentes: rechaza no sólo la imposición de los patrones morales, psicológicos, etc., de las generaciones precedentes, sino que asume como suyo -o como legítima herencia- el carácter contradictorio, mixturizado, necesariamente *transcultural*, *paradójico* e *intertextual* que condiciona su historia. Obras esencialmente trágicas o levemente paródicas se transforman en espectáculos burlescos, críticos, en los que la ironía, el humor, la música y la danza trazaban los equivalentes: la familia Garrigó *se representaba a sí misma* como un circo; el melodrama de la vida y muerte de Lila (como un *kitsch*) daba paso a un cabaré tropicalista y la irreverente visión de los jóvenes sobre la "moralidad" de los padres.

De hecho, surgía un nuevo lenguaje en la escena cubana. Hubo protestas y peleas de todo tipo. Pero Teatro Buendía (al igual que las experiencias de Mariela Boán y Caridad Martínez en la danza, y el Teatro Obstáculo, de Víctor Varela y Bárbara Barrientos, entre otros) se impusieron por la calidad y originalidad de las propuestas. Cuatro años más tarde, también bajo la dirección de Flora Lauten, estrenábamos *Las perlas de tu boca* (1989), un espectáculo concebido a partir de un taller de máscaras y una canción tradicional que era, en esencia, un doloroso y festivo ritual sobre la memoria secreta, perdida y reencontrada del cubano. El espectáculo mismo era una especie de alumbramiento: figuras del imaginario personal de los actores nacían y evocaban una y otra vez sus historias sobre la escena. La Madre, la Abuela, la Nodriza Negra, el Abuelo Mambí (coronel en la Guerra de Independencia), el Jugador, la Prostituta, es decir: los tipos de la cultura familiar y social cubana hilvanados en un juego de metáforas, claroscuros y confesiones infinito.⁵

Creo que fue el riesgo mayor y el punto más alto en la experimentación teatral de los 80. Sin texto previo, surgido de improvisaciones y con una fuerte carga visual y sonora para expresar lo indecible (la doble moral, las contradicciones entre la "historia oficial" y la memoria íntima) había en él algo *entrañable* que funcionó como matriz de otros alumbramientos. Entre 1991 y 1992, Teatro Buendía estrena tres espectáculos en los cuales la mujer vuelve a tener una participación esencial. El primero es *Safo*, un unipersonal en el que la saga de la poetisa griega y el relato de Marguerite Yourcenar se convierten -a través de una investigación de fuentes documentales (libros, periódicos, fotos, canciones grabadas de la época) y la propia memoria de la actriz- en la historia de una bolerista cubana entre los años 40 y 70.

⁵ Sobre la trayectoria de Teatro Buendía en estos años puede consultarse a Raquel Carrió: "Correr el riesgo de la imperfección", en *El tercer personaje*, 1992, y "Máscaras y rituales: la investigación intercultural y la escritura escénica" en *tablas y Conjunto*, La Habana, 1993.

⁴ Tomo el término *subpartitura* del trabajo de Julia Varley, actriz del Odin Teatret. Publicaciones del ISTA (International School of Theatre Anthropology), dirigido por Eugenio Barba.

"El bolero" es una expresión de dolor. Es no sólo un tipo de composición musical de arraigo en el país, sino una forma de cantar, de interpretar, de *visitar el pasado* en que la actriz-cantante (Antonia Fernández, dirigida por Carlos Celdrán) confiesa y metafórica los pasajes más duros de su vida: la pobreza, la soledad, la maternidad frustrada, el abandono, el suicidio. Lo significativo es cómo la mujer (la actriz que investiga, entrena y crea junto al director su *partitura*), joven mestiza, nieta de una cantante e hija de una actriz, ejecuta su *acción* sobre la escena: de hecho **recibe, corporiza y transforma su herencia**. La estudia, la incorpora, pero en el acto de representación la hace consciente y se libera: es casi un exorcismo, nacido tanto de las lecturas y la investigación (todos los referentes) como de la propia experiencia.⁶

Afortunadamente, he visto funcionar este espectáculo en los escenarios más diversos. En Londres, París, Venezuela, Argentina, España o La Habana, el espectáculo es *único*: es la metáfora de una biografía personal pero nutrida con arquetipos, modelos y ancestros que vienen desde siglos y han cruzado -y cruzan- varias veces el mar. De allí su *legibilidad* o su curiosa universalidad en cualquier parte.

Algo similar ocurre con la versión de **Las ruinas circulares** (textos de Borges, Unamuno, Martí; dramaturgia de Raquel Carrió y dirección escénica de Nelda Castillo, 1992), en que el diálogo entre culturas -lo europeo y africano- en la conformación de un universo mítico en la Isla del Caribe adquiere una **irradiación**, una condición metafórica que sobrepasa el relato de ficción y crea una secreta ritualidad con el espectador. Se trata de textos históricos y literarios contrapunteados con cantos y narraciones transmitidas por tradición oral, que conforman la herencia de la cultura africana en Cuba. Pero más allá de la instancia histórica o cultural, el espec-

táculo apela -por el juego de asociaciones- a una memoria secreta, casi *biológica* del receptor que impone una transgresión de los "códigos" de lectura: una **activación del imaginario del espectador** sin el cual el acto de representación sería imposible.⁷

Del mismo año (codirección de Lauten y Celdrán) es la versión de **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada**, a partir de textos de Gabriel García Márquez. Un espectáculo que, como **Las ruinas... y Safo**, le ha dado la vuelta al mundo muchas veces. Galardonado como los anteriores con el Premio Nacional de la Crítica, representado sobre las barreras del idioma, llevados los tres al límite de la expresividad para ser entendidos en países de América Latina, Europa, Asia, África y Australia, narra la historia de una adolescente prostituida por la abuela para rescatar su fortuna atravesando pueblos oscuros y años enteros del desierto. La seducción del poder, la rebeldía de la inocencia, la perversión de los sueños son algunos de los temas que sostienen un entramado en que el amor, la violencia y el crimen alternan con las imágenes plenas de color, luz y movimiento propias de las festividades del Caribe.

He visto el extraño ritual de **Las ruinas...** ejecutado en el Festival de Otoño en París; en el Teatro Museo del Covent Garden en Londres; en un suburbio en Sudáfrica; en el Puerto de Cádiz; en un antiguo teatro de Samara en Rusia o en la ciudad argentina de Córdoba: Norte, Sur, Este, Oeste -en todos los extremos. He visto **Eréndira...** elevar su carpa mágica en los preciosos teatros de las ciudades de Holanda; en las polvorientas calles de San Luis; ante las exigencias de los Festivales de Edimburgo, Australia o Singapur. Y me he preguntado muchas veces: ¿qué contienen esas

⁷ Cf. Marco de Marinis: "Dramaturgia del espectador"; Eugenio Barba y Nicola Savarese: *El arte secreto del actor*; Raquel Carrió: **Las ruinas circulares: aproximaciones al texto imposible** (Prólogo y transcripción del texto del espectáculo, Casa de las Culturas del Mundo, París, 1994).

figuras ingravidas, a veces graciosas o esperpénticas que logran comunicar su historia, su alegría y su dolor más allá de las diferencias culturales e idiomáticas? ¿Qué metáforas del sufrimiento, el júbilo o la esencialidad del ser se descubren detrás del vestuario, las máscaras, el maquillaje o la desnudez de los actores y logran **conmover** al espectador en cualquier parte?⁸

Creo que esa condición *expansiva* se debe a que no se trata de una simple ilustración o reproducción de los mitos (universales o locales) sino a una **experiencia de investigación** que involucra el imaginario personal y social, la memoria y la cultura *vivas* del actor, el director, el dramaturgo, el músico, el diseñador, y todos los que, de alguna forma, "tejen" el texto del posible espectáculo. Lo esencial es que no hacemos un teatro que asuma la representación como la duplicación de una idea, pero tampoco un teatro "formalista" en el sentido de la renovación de un lenguaje al margen de una *experiencia de vida y conocimiento*. Ante todo, es para mí un teatro que asume la cultura -nacional o universal, clásica o contemporánea, **sin ba-**

⁸ En estos espectáculos, las investigaciones se dirigen al carácter ritual de la representación -con mayor exactitud- a la *funcionalidad del rito como estructura y significación teatral*. Es en este contexto que opera la indagación sobre el *semitrance* como vehículo de las relaciones: actor/personaje, actor/espectador, entre otras. En el caso de **Las ruinas...** hubo algo curioso: el resultado de estas exploraciones condujo a un retablo de imágenes y emociones sorprendentes, un tejido alucinante -cinco siglos de historia comprimidos en una hora de representación- a través del carácter *místico, catártico, casi propiciatorio* de las evocaciones que despertaban a su vez *alteraciones-mutaciones* -en el espectador. No es de extrañar: la historia contada muchas veces en libros y en escuelas no tiene *carne y sangre*. Pero, en cambio, si el actor la hace suya (*presta su cuerpo a la memoria de la especie*) el cuerpo como cultura entra en contacto con otra zona de descubrimientos y certezas. Puede consultarse: Raquel Carrió: "Máscaras y rituales..." y **Las ruinas circulares, aproximaciones al texto imposible**, 1993-1994, dedicados al registro de estas experiencias.

⁶ A. Fernández y C. Celdrán: "Safo" (transcripción del texto del espectáculo) en *Morir del texto*, antología de Rosa I. Boudet, La Habana, 1995.

rreras- como un sistema abierto de referentes del que disponen el actor, el director, el dramaturgo y todos los que participan del proceso creativo con una gran libertad de relacionar, cuya única condición o limitante es el rigor y la disciplina de las investigaciones en todos los niveles en que se realiza: desde el análisis de los textos literarios y otras fuentes (musicales, plásticas, danzarias) y el exhaustivo entrenamiento de los actores hasta el estudio minucioso de la recepción de los espectáculos en cada espacio y cada tipo de confrontación con los espectadores.

Obviamente, este método de investigación se aparta del criterio de *lo experimental* como moda e incluso voluntad de estilo (la búsqueda a toda costa de "formas nuevas") para adentrarse en un concepto de experimentación que va a *lo entrañable*, lo secreto, sumergido, casi siempre silenciado o desconocido. Desde luego que existe una *memoria del cuerpo*, una cultura hecha de fragmentos, sonidos, ritmos, olores, evocaciones y recuerdos. Pero el problema está en encontrar una *vía* de corporizar, darle materialidad a estos efectos. Es para mí la utilidad de un teatro de investigación.

En mi caso personal, llevo quince años trabajando con la directora y el grupo de actores fundadores del Buendía. No es fácil ejercicio de un investigador -asesor-dramaturgo en un grupo en el que todos están obligados a **investigar** y **crear** sus materiales y donde han surgido ya nuevos directores, dos de ellos mujeres. Pero es la otra parte de mi labor como profesora de Dramaturgia e Investigación Teatral del Instituto. Lo que más he disfrutado a lo largo de estos años han sido las relaciones entre la pedagogía, la creación y la investigación del teatro. Es lo que me ha permitido mantenerme viva y actualizada como maestra no sólo a partir de lecturas teóricas sino de una *experiencia práctica* de la escena. Es lo que me ha permitido también asumir el aula como espacio de creación: transmitir un sentido de investigación y experimentación permanentes en la escritura y el análisis de los textos del Seminario de Dramaturgia del cual ya hay varias promociones de

graduados. A su vez, el ejercicio de la docencia en esta forma -esta suerte de "pedagogía experimental"- me ha llevado a problematizar al máximo las relaciones entre el texto y la escena y a concebir un tipo de **escritura** (en rigor, un *sistema de notación textual/escénico*) en correspondencia con los procesos de investigación que se realizan en los equipos de trabajo. Puedo proponer un tema, un texto o un conjunto de textos; pero escribiré o reescribiré siempre en relación con o a partir de las improvisaciones y propuestas de los actores, directores e integrantes de un equipo interdisciplinario.

Lógicamente, estos procesos se vuelven sumamente complejos. En abril de este año hemos estrenado la última producción del Buendía **Otra tempestad**, versión de textos de William Shakespeare y leyendas, cantos y danzas de las culturas yoruba y arará, de procedencia africana, en el Caribe. Una historia de naufragios y diosas en que la tempestad shakespereana es desatada por las deidades de la mitología yoruba y los personajes -los náufragos- sufren alucinaciones y espejismos sobre sus vidas pasadas en una "isla encantada". Los personajes son Macbeth, Otelo, Hamlet, Próspero, Shyloc, alucinados por las mutaciones de las "brujas" -diosas o sacerdotisas- en Ofelia, Desdémona, Julieta, Lady Macbeth, etc. Son visiones, espejismos, pero no arbitrarios. En realidad, son los frutos, los resultados del "cruce de culturas" en un **juego** oficiado por la sacerdotisa Sicorax que en el texto original es una breve referencia pero en nuestra versión es esa Mujer-Madre-Tierra, diosa de la fertilidad y los alumbramientos, a la vez universal y que asume rasgos propios en cada pueblo, religión o cultura. Esta *escritura* (o reescritura de los signos) centrada en el estudio del **sincretismo** cultural propio de América Latina y el Caribe nos ha llevado más de un año de investigaciones, y comienza ahora su ciclo de confrontaciones con los espacios y espectadores más diver-

sos. Sólo después que tal ciclo se complete, la obra "cierra" su dramaturgia y "fija" su escritura.

Pienso que en la experiencia de este teatro que reseño ha sido esencial que las investigaciones hayan sido dirigidas por mujeres. Tanto el Teatro Buendía como el Seminario de Dramaturgia de la Facultad de Artes Escénicas (en camino ya de convertirse en un Laboratorio de Escritura Teatral) son para mí **la expresión de una necesidad**: de ser uno mismo, de afirmar la propia identidad; pero quizás esto se logra sólo por confrontación, otredad, *complementariedad*. Tal vez por eso es que en la "Isla de Mujeres" de **Otra tempestad** haya siempre un espacio para el amor, la transgresión, el impulso de *lo otro o lo desconocido*. Tampoco es casual que en esta irreverente versión -que se asume a sí misma genéricamente como una **Mascarada**, lo cual casi legaliza las transgresiones de *status*- sea Miranda, la hija de Próspero (una Mora cautiva) quien seduzca a Calibán, el hijo de la diosa nativa. Porque, en cierta forma, el principio del **juego** crea la posibilidad de la relativización de los espacios, la mutación de la fábula, la reversibilidad de los mitos y las relaciones. En ningún caso se *obedece* lo histórico. Por el contrario, se busca la Imagen que **encubre** (metaforiza) y **revela** una historicidad real.⁹

Por todas estas razones, el sentido de la experimentación para mí, nacida en un país -como casi todos, aunque no se reconozca- multicultural, formado por diferentes migraciones (básicamente europeas y africanas), mixturadas en el tiempo, está indisolublemente relacionado con el tema de la **apropiación cultural**. Mi afirmación entonces en términos de nacionalidad es para mí también inseparable de mi condición de mujer y de creadora.

⁹ Cf. **Otra tempestad**, notas al Programa, La Habana, 1997.

Desde este punto de vista es significativo que, paralelo a este proceso de irrupción de mujeres teatristas (actrices, directoras y dramaturgas) que conforman un nuevo rostro a la expresión escénica en los últimos años, se registre una "avanzada" de la crítica y la historiografía teatral femeninas. Una mujer -la doctora Graziella Pogolotti, profesora universitaria y crítica de arte, heredera de las formas más polémicas y creativas de la vanguardia cubana- ha dado luz en las últimas décadas a un sistema de enseñanza centrado en las interacciones de la teoría y la práctica artísticas, considerando la experimentación como base de todo proceso de aprendizaje y renovación en el teatro. Gracias a ello he podido realizar mi trabajo en la búsqueda de una nueva escritura. Por su parte, la crítica hecha por mujeres ha sido especialmente sensible al registro de los cambios y las transformaciones de la escena. ¿Qué explica esta *complicidad*, esta suerte de "terreno común" en la defensa de las acciones más riesgosas expreso en libros y publicaciones especializadas?¹⁰

Es que pienso que la mujer cubana y latinoamericana de hoy ha encontrado en el teatro de experimentación un *espacio abierto* a sus indagaciones personales y sociales. Significa un sentido de libertad que le permite el riesgo de la desnudez, la rebeldía, la confesión, pero también la imagería de sus sueños, contradicciones y espejismos. En cierta forma, la posibilidad de un *lenguaje alternativo pero participante*. Es también que aún en los contextos más difíciles -o especialmente en éstos- el teatro experimental (precisamente por su vin-

¹⁰ Estoy pensando en la labor realizada por mujeres como Magaly Muguercia, Rosa Ileana Boudet, Vivian Martínez Tabares y Yana Elsa Brugal en la dirección de las revistas *tablas* y *Conjunto*, de obligada referencia en el registro de un teatro experimental en Cuba y Latinoamérica.

culo con las relaciones Arte-Vida y su búsqueda de lo desconocido) se vuelve un terreno de confrontaciones y un espacio de conocimiento para la mujer como expresión de una **necesidad de relación**.

A propósito de esta afirmación quisiera terminar con una anécdota. Hace algunos años un periodista me preguntó: -¿Y cómo hacen teatro en Cuba con tantas dificultades con la luz eléctrica, el transporte, los equipos, y justamente este teatro? (Había visto funciones de **Las ruinas...** y **Eréndira...** y era un colombiano en París.) Le contesté más o menos así, entre en serio y en broma: -Porque un día en que empezábamos una función se fue la luz. El público salió y decidió esperar (tres, cuatro horas hasta que regresara). Había muchísima gente. Sacaron algunos fósforos y se alumbraron cerca de la puerta. Se habían sentado en las escaleras. Otros habían ido al jardín. En uno de esos alumbrones miré al suelo y vi que *alguien* había llegado hasta el teatro (una antigua iglesia reconstruida por los actores varias veces) con unos **TACONES ROJOS ALTÍSIMOS**. Me quedé perpleja. ¿Cómo había podido caminar hasta allí? Me pareció un chiste de Almodóvar, un espejismo mío o una razón *extraña y recurrente*.

Desde entonces *sentí* que tenía un sentido **experimentar** en el teatro. Siempre hay algo muy personal. Algo que no se descubre sólo en los entrenamientos o en las largas horas de investigación y de escritura. Es un brevisimo instante en que algo o *alguien* comunica una necesidad, un rasgo suyo. La mujer de los zapatos rojos, sin rostro, sin palabras, es una imagen que acompaña mi trabajo. Es una *experiencia* real: sensible, sin explicaciones. Pero es lo único que **crea** una historia verdadera: Y esa sería mi segunda versión. ■

**PONENCIAS LEIDAS
EN EL SEMINARIO
INTERNACIONAL,
RITO Y REPRESENTACION,
ORGANIZADO
POR LA REVISTA TABLAS,
EN COORDINACION
CON LA FUNDACION
FERNANDO ORTIZ.
ESTAS PROPONEN
ACERCAMIENTOS
A DISTINTAS ZONAS
DE INTERES, CENTRANDO
SU CONTENIDO
EN ASPECTOS RITUALES.
LA PRIMERA ENCIERRA
UN RECORRIDO POR ESE
HECHO PLETORICO
DE COLORIDO
QUE ES EL CARNAVAL
DE BARRANQUILLA;
LA SEGUNDA ENFOCA
DISTINTOS ASPECTOS
RELACIONADOS
CON EL RITO,
LOS RECURSOS
ESCENICOS
Y LA RECEPCION
POR PARTE
DEL ESPECTADOR
ANTE LA ARQUITECTURA
TEATRAL**

EL TEATRO

EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA

Patricia González-Lustig

En el Caribe colombiano, en una ciudad llamada Barranquilla, se vive y gira alrededor del carnaval, la fiesta del dios Momo. Esta ciudad tuvo de alcalde hasta el año pasado, un cura socialista, quien pavimentó los barrios pobres para celebrar un carnaval aún más pujante con calles de cemento. Barranquilla, sin ser una ciudad colonial, heredó esta celebración medieval vigente en España, y desde mediados del siglo XIX comienza a recoger las tradiciones folclóricas que se habían gestado durante cuatro siglos en los centros coloniales de Santa Marta, Cartagena, Mompos y en toda el área adyacente.

El carnaval de Barranquilla integra a su herencia española la contribución de disfraces, bailes y máscaras que los africanos trajeron consigo para celebrar sus ritos. Se cree que las fiestas que los virreyes autorizaban a los negros desde el día de San Sebastián (20 de enero) hasta el día de Nuestra Señora de la Candelaria (2 de febrero) se sumaron al jolgorio carnestoléndico de Barranquilla.¹ Cartagena fue, durante la colonia, un gran centro negrero. Su población negra, tanto esclavos como libertos, se organizó muy pronto en cabildos de nación y éstos celebraban su cultura y bailes mediante comparsas públicas en dichas festividades religiosas. Estas dos fiestas empalmaban con el carnaval, que se celebraba cuatro días antes del miércoles de ceniza. Hoy en día, el carnaval de Barranquilla se inicia el 20 de enero, con un bando que lee la reina de dichas fiestas, recordando los emitidos por el virreinato para el comienzo de las fiestas de los esclavos.

El carnaval crea un espacio donde la gente vive una vida alternativa que se manifiesta a través de la risa, el juego y el placer; por lo tanto, es una feria al mero hecho de estar vivo. Durante el carnaval se habita un lugar no específico y un tiempo no definido. Es un estado sin dimensiones, en el que todas las reglas válidas pueden romperse; un ambiente para transgredir convenciones y estirar los parámetros de la imaginación; un ámbito donde se viven los sueños, se alcanzan los placeres prohibidos y se actúa de acuerdo con los deseos. Se es lo que siempre se quiso ser, se baila para exorcizar lo cotidiano y se bebe para enronquecer la razón.

Como el carnaval establece un mundo sin reglas, "un mundo inverso donde el pez vuela, el pájaro nada, la zorra y perros persiguen a los cazadores, los obispos hacen locuras y a los tontos se les corona",² la norma es estar dispuesto a hacer lo

que venga. Prevalece la intuición y el impulso, dejando a un lado el raciocinio y las convenciones. El mundo que surge en este espacio al revés es momentáneo y efímero como la producción teatral; improvisado y ensayado como cualquier obra. Es la manifestación de un mundo cultural y ancestral íntimo. El teatro que se desenvuelve en este mundo inverso sin reglas es, por lo tanto, visceral, con temas universales y sin restricciones. El carnaval crea un teatro primitivo de formas, imágenes, movimientos, danza y leyenda. Es evidente en el mismo, la celebración a la vida y a la muerte, la exuberancia de la sexualidad en todas sus gamas y la convergencia del hombre con el animal.

Este *performance* caribeño llamado carnaval tiene elementos intrínsecos como son las danzas, las máscaras y la música que manifiestan el bagaje cultural y social que integran al ser barranquillero/costeño caribeño. Las danzas despliegan la tradición y el folclor e incorporan la amalgama de razas, la historia colonial y la idiosincrasia del ser popular. Las máscaras de animales aluden al totemismo y a la herencia africana, aunque también las hay grotescas, relacionadas directamente con la realidad extraoficial de la gente. En los disfraces vemos mejor el aspecto satírico, burlesco y crítico del evento heredado de los carnavales medievales, y con ellos el barranquillero se burla de sí mismo y de su sociedad. La música universaliza el texto, y el paroxismo rítmico envuelve a todos en el espectáculo, acercándolos al ritual de renovación ancestral presente desde las fiestas de Dionisio en Grecia.

Las danzas del carnaval reúnen el componente triétnico que caracteriza la zona litoral del norte de Colombia, por lo tanto manifiestan su herencia y cuentan su historia de colonización. Un ejemplo de éstas es la Danza de los Diablos Arlequines -llamados popularmente "diablos espejos"- que se representaba durante la colonia en las fiestas del Corpus Christi. En ellas se marca con las castañuelas un paso de jota aragonesa que sus integrantes bailan ágilmente para evitar las espuelas y los cuchillos de sus zapatillas. La Danza del Paloteo es otra que llega desde la colonia y sus integrantes visten un remedo del traje de los españoles de la época mientras usan los palos disimulando una lucha con espadas.

Algunas de estas danzas, como la de Las Farotas, cuentan historias de la conquista y son de profunda raíz indígena. Se dice que el cacique de la zona vestía de mujer a sus guerreros, como estrategia para capturar a los españoles que se acercaban a ellos/ellas con intenciones lujuriosas. Esta danza se baila al compás de la tambora y la flauta de millo.

¹ Mirta Buelvas: "Una filosofía o un carnaval de filosofías", en *Huellas*, no. 39, diciembre 1993, p.10.

² Umberto Eco: "The frames of comic 'freedom'", en *Carnival*, Ed. Thomas A. Sebeok, Mouton Publishers, Nueva York, 1984, p.2.

La Danza del Congo es, de todas, la que mejor refleja la influencia africana, ya que tiene reminiscencia de los cabildos de los negros de la Cartagena colonial. La música de los congos es un diálogo entre el solista y el coro, como existía en los cantos rituales africanos, con acompañamiento de palmas, tambor y guacharaca. Como en los cabildos, y como algunos grupos teatrales, esta danza cuenta con una sede durante todo el año donde se organiza, ensaya y construye la del próximo carnaval. Los disfraces recuerdan a los usados por los portugueses en sus colonias africanas: capa, pechera, turbante, penca, vestidos llamativos y elaborados, caras pintadas de blanco con mejillas rosas. Los congos son acompañados por otros disfraces que llevan máscaras de madera de animales, también reminiscencias africanas.

Las danzas son una manifestación del folclor que usa la música y el baile para contar historias. Y éstas son lo que más se acerca a un argumento teatral en el carnaval. En la Danza del Garabato se representa alegóricamente la pelea entre la vida y la muerte. La cumbia narra el cortejo entre una pareja: el varón persigue incansablemente a la mujer mientras ella, digna, sensual y coqueta, le huye y atrae a la vez. En la Danza del Golero o Gallinazo bailan los adultos de negro y los pichones de blanco mientras se comen a un burro muerto.

La presencia de los animales en caretas, comparsas y disfraces expone la fauna del área, pero también recuerda el tigre, el elefante y la cebra. Máscaras americanas son el jaguar y el caimán, ambos animales sagrados en el mundo prehispánico. El caimán fue muy importante en la cultura de los Zenú, y para el mestizo, es un representante de la cultura anfibia y ribereña de la zona. La Danza del Caimán recrea leyendas de pueblos como Ciénaga; una de ellas es la historia de Tomasita, quien se la llevó este animal por las aguas del río.

Durante el carnaval, la música invade el espacio. Los músicos tocan sin parar en los desfiles, en las calles, en los clubes, en las casetas, en el Festival de Orquestas. Los instrumentos no cesan de hablar en un ritual de paroxismo y entrega hasta el final. Las canciones tradicionales son primitivas, emitidas primordialmente por los tambores y la flauta de millo, utilizados ritualmente en sus culturas de origen. Se les suma el guache, la guacharaca, las maracas, el güiro, la gaita y el acordeón produciendo sonidos repetitivos, cadenciosos y rítmicos que contagian e invitan al movimiento. Durante esos cuatro días, los tambores y las flautas reinan marcando el paso del tiempo. La gente se mueve al compás de ese ritmo y la oleada de baile no se detiene hasta la aurora del miércoles de ceniza.

El carnaval, por su carácter lúdico y representativo, se asemeja a un espectáculo artístico. Pero, a diferencia de éste, no puede existir con luces ni divisiones entre actores y público. Es imposible ser sólo espectador, ya que mientras el carnaval dure no existirá otra forma de vida sino ésta. Este espíritu universal que se apodera de todos es precisamente el proceso de renovación continua que se busca.³ Encontramos entonces

³ Mijail Bajtin: "From Rabelais and His Work, 1965", en *The Reader*, Ed. Pam Morris. Edward Arnold, A member of the Hodder Headline Group, Nueva York y Londres, 1994, pp. 197-198.

que el carnaval, siendo una forma artística genuina, bordea la línea entre arte y existencia para convertirse en un *performance* vivencial que el individuo/actor ejecuta para unirse a la risa colectiva y a la experiencia del grupo en su totalidad.

La multitud en el carnaval no es solamente una multitud de un evento cualquiera, sino que representa la gente en su aspecto global. Se manifiesta un pueblo desligado de cualquier orden existente en tiempos anteriores y posteriores a la festividad. El individuo siente que él es una parte indisoluble de la colectividad y al compás de la música se mueve junto a los demás. Es posible decir que en esta euforia conjunta y en este baile colectivo, el cuerpo individual deja de existir y forma parte de otro que se renueva. A través de la máscara y el disfraz, el individuo cambia; mediante la música y la colectividad, el pueblo se regenera uniéndose en tiempo y espacio a ritos semejantes en el pasado y en el futuro.⁴ El carnaval hace que el cuerpo global que baila incansablemente se mantenga con su sensualidad y su sexualidad. Esta unidad colectiva une la celebración carnavalesca a los ritos paganos de la antigüedad, que celebraban la renovación de la tierra, la vida y la muerte en ciclo continuo, como en las lupercales y saturnales romanas.⁵

Según Aristóteles,⁶ la comedia es una imitación del hombre por debajo del promedio normal, en el sentido de ridículo, que es una forma de fealdad. Lo ridículo lo define como un error o deformidad; por lo tanto, la máscara fea y distorsionada es la que produce risa. Esta definición de lo cómico nos lleva a la idea del carnaval -sobre todo por el aspecto burlesco que lo invade- y también al teatro.

La risa del carnaval es, ante todo, festiva y colectiva, y hasta podríamos llamarla universal. La característica esencial de la risa carnavalesca es su carácter dual: triunfante y sonora a la vez; es intrínsecamente una burla que desmorona, afirma y

⁴ Mijail Bajtin: Ob. cit., p. 225.

⁵ Las saturnales romanas, celebradas en diciembre, rememoraban la edad de oro del reino de Saturno, dios de la agricultura; una época de abundancia y libertad, en la que existía la igualdad entre todos los hombres. Era costumbre coronar en estos días un personaje burlesco que asumía el papel de rey y al final resultaba sacrificado para invocar la renovación de la vida. Las lupercales se celebraban en los primeros días de febrero en honor a Luperco, matador de lobos, quien protegía de este animal a los rebaños. Su origen parte de los cultos a deidades de los bosques europeos: Pan y Sátiros. En esas jornadas, se acostumbraba a que un grupo de jóvenes salieran disfrazados, azotando a quienes encontraban a su paso, en especial a las mujeres, ya que los golpes propiciaban la fertilidad.

⁶ "As for Comedy, it is (as has been observed) an imitation of men worse than the average; worse, however, not as regards and every sort of fault, but only as regards one particular kind, the ridiculous, which is a species of the ugly. The ridiculous may be defined as a mistake or deformity not productive of pain or harm to others; the mask, for instance, that excites laughter, is something ugly and distorted without causing pain", en *Aristotle on the Art of Poetry*, translated by Ingram Bywater. Oxford: Clarendon Press, 1920, p.33.

niega, entierra y revive.⁷ Siguiendo la tradición de los carnavales medievales (fiesta de la carne), se reitera en el de Barranquilla un énfasis grosero en las funciones y detalles del cuerpo, especialmente las partes eróticas.

Tamaños gargántuos, grandes protuberancias, vastos apetitos y excreciones, están todos representados en forma grosera y exagerada para celebrar esta exageración de lo físico.⁸

Bajtín usó el término "realismo grotesco" para describir esta representación cómica y grandiosa del cuerpo, que ridiculiza y exalta simultáneamente, corona y destrona, eleva y rebaja.

El brasileño Roberto da Matta nos recuerda que en el carnaval todos somos iguales con relación al cuerpo y al placer.⁹ Este último llega a ser tratado como mágico, ya que permite la transformación de lo prohibido en lícito. La exhibición del cuerpo de la mujer y los genitales del hombre contribuyen, en el carnaval de Barranquilla, a la objetivación corporal. Las marimondas constituyen ejemplos de esto, ya que son disfraces tradicionales que se caracterizan por una gran nariz colgante, casi imitación del hombre-efante con ojos saltones. A su vez, la palabra *mondá* es uno de los eufemismos para el órgano sexual masculino. Cara de *mondá* sería la descripción del disfraz: carimondá, marimondá y luego tenemos el nombre del personaje... marimonda.

Las marimondas producen un sonido ñato y repelente, y son una muestra del énfasis en los genitales que aparecen en los lugares menos esperados. La caricatura de grandes senos y traseros también abunda en el carnaval.

Según Víctor Turner, lo que vemos durante el carnaval es una sociedad en subjuntivo con toda su gama de sentimientos, deseos y voluntades, con sus fantasías y juegos, contraria a la vida en indicativo, en la que el individuo trata de aplicar la razón a la acción y se sistematiza la relación entre el fin y el medio en la industria y la burocracia.¹⁰ En la representación teatral también se trabaja en subjuntivo, ya que es un mundo de arte representativo no una copia directa de la realidad. La realidad

⁸ "Gargantuan size, huge protuberances, vast excretions and appetites are all represented in gross and exaggerated form to celebrate this physicality. Bajtín uses the term grotesque realism to describe this comically grandiose representation of the body... it simultaneously ridicules and celebrates, crown and decrown, elevates and debases". Pam Morris en la introducción a *The Bakhtin Reader*, p. 21.

⁹ Roberto da Matta: *Carnaval as a Cultural Problem: Towards a Theory of Formal Events and their Magic*, Working Paper no. 79, 1986, p.19.

¹⁰ "What we are seeing is society in its subjunctive mood, its mood of feeling, willing and desiring, its mood of fantasizing, its playful mood; not its indicative mood, where it tries to apply reason to human action and systematize the relationship between ends and means in industry and bureaucracy". Víctor Turner: "Carnaval in Rio: Dionysian Drama in an Industrializing Society", en *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, Nueva York, 1987, p.123.

ilusoria del teatro hace que se validen todas las posibilidades, sólo aceptables en carácter subjuntivo. El aspecto visceral se ha usado a través del tiempo para enganchar al espectador, sea en forma de catarsis, como en las tragedias griegas, o en distanciamiento a lo brechtiano.

Lo que la gente busca en el carnaval, según el brasileño Roberto da Matta, es entrar en contacto con lo grotesco y lo ambiguo. Lo tabú llega a convertirse en algo positivo, esencial y relevante para la vida de esa sociedad.¹¹ Existe a su vez el goce demoníaco y pervertido de la transgresión, basado en el placer que produce romper reglas y leyes. La razón de ser de ese mundo carnalesco inverso es el renacimiento y la renovación que se produce a través de él. Para Umberto Eco,¹² el carnaval sería imposible si no hubiera leyes que romper. Los participantes deben estar conscientes de la norma y sentir el placer prohibido del rompimiento de ésta para gozar, sin culpa y sin consecuencias mayores. Además, debe ser muy corto y realizarse sólo una vez al año. Un carnaval eterno no funciona.

La transgresión intrínseca del carnaval y su límite de tiempo son dos características más que lo unen al teatro. Con éste se perturba la realidad y su mayor o menor éxito va ligado a la mayor o menor consagración de aquélla. En cierta forma, el carnaval es una parodia de la vida a su alrededor, y funciona con la intención de criticar, burlar, celebrar e introducir cambio y regeneración, lo mismo que el teatro. En ocasiones, se ha visto el carnaval como una válvula de escape dada al pueblo oprimido durante un período marcado, pero una vez terminada la licencia, se reestablece y perpetua el régimen establecido y la jerarquía. Umberto Eco cree que el carnaval no cambia nada, y que es sólo un instrumento de control social. A su vez, opina que nunca puede llegar a ser una forma de crítica social.¹³ Bajtín, en cambio, arguye que, siendo una continua y repetitiva tradición, provee un orden alternativo al establecido y da margen a una apertura y a la posibilidad de cambio. Si escogemos la propuesta de Bajtín, encontramos en el carnaval de Barranquilla elementos que podrían contribuir al interés de transformar la realidad por parte del teatro nacional. Y si es válido rebuscar el elemento teatral/tradicional de un pueblo para conquistar otros, las preocupaciones que planteo para un teatro latinoamericano serían:

1. Incorporar la burla como crítica social.
2. Presentar un teatro como ritual de renovación colectiva con incorporación de público en el espectáculo.
3. Regresar a la base de los sentimientos humanos para alcanzar un público general y proponer una consciente transformación.
4. Traducir la experiencia visceral a un lenguaje teatral.
5. Presentar el placer de la vida y el goce al cuerpo y al baile.
6. Vestir el escenario de sueño y fantasía, paralelo a la burla y lo grotesco. ■

¹¹ Roberto da Matta: "What people look for in Carnaval is to enter in contact with the grotesque and the ambiguos. Here the paradox is that "taboo" is positive, essential and relevant for social life".

¹² Umberto Eco: Ob. cit., p. 6.

¹³ Umberto Eco: Ob. cit., p. 7.

LA DESACRALIZACION DEL ESPACIO TEATRAL EN OCCIDENTE

Rómulo Pianacci

INTRODUCCION

El esquema del presente trabajo estudia el arte teatral a partir de su arquitectura, y se basa en la verificación del correlato diacrónico entre las formas dispositivas -o arquitectónicas cuando las hubiere- que asume el espacio teatral y las formas discursivas que el hecho teatral adopta consecuentemente. La relación actor/espectador (a/e) traza una frontera, un límite, pero también establece una relación cualificada, tal como se plantea en las nuevas teorías de la lingüística contemporánea, que resignifican el postulado de Saussure significante/significado.

Esta línea divisoria entre espacio del actor o espacio escénico y espacio del espectador, pasa tangencialmente por un costado del círculo mágico de danzarines, y a lo largo del desarrollo histórico de las formas del espacio teatral va avanzando cada vez más hacia el centro del esquema espacial, reduciendo así el espacio destinado a los espectadores y aumentando considerablemente el área de los dispositivos escénicos. El espacio discursivo del espectador disminuye y, consecuentemente, el del actor se complejiza cada vez más con la aparición y el aporte del autor, el director, los técnicos, etc. Es así que podemos verificar el proceso de alienación que va sufriendo el hecho teatral en Occidente, paradójicamente debido al desarrollo de la comedia y otras formas de las artes representativas.

El espectador se separa primero, y mira. Conceptualiza por medio de la "epojé" de Husserl. Esto significa suspender toda creencia o juicio. Así espera ver y verse, ver mejor y más, ver las verdades que a la luz del día se le escapan; espera aprender y comprender, enmendarse y hacer.

DEL RITO A LA RE-PRESENTACION

Si consideramos al rito en el nivel más bajo de la religiosidad, en cuya repetición se quiere actualizar un contenido divino, encontramos en el mismo un rico y elaborado ceremonial, cuyo valor simbólico trasciende la materialidad de una mecánica repetitiva de gestos. No sólo se trata de permanecer fieles a las reglas y cumplir actos de acuerdo con la sucesión fijada de antemano; el sentido genuino del ritual se manifiesta sólo cuando estas acciones crean un espacio discursivo en el cual tiene lugar la experiencia religiosa. El rito es una representación dramática, dentro de cuyo espacio acontece *realmente* lo que ya ha sido dispuesto *formalmente*.

En el aspecto social, la plegaria "cristaliza" la palabra orante, que fuera acción antes que significación. Acción sobre los "dioses", cuando no la acción del "dios" mismo. El hecho de que la palabra sea esencialmente diálogo hace que el rito religioso de la plegaria sea una acción mediadora entre el hombre y lo sagrado. Esta acción de ningún modo aparece trabada por su intrínseco carácter comunitario. Mejor dicho, es la comunidad de los hombres, el íntimo sentimiento de que los hombres se unen para orar, aquello que otorga a la plegaria su rasgo social. Si la plegaria es una *elevatio* del hombre hacia lo eterno, su acto ritual pretende ser una repetición, una *imitatio* de aquel acto inicial mediante el cual "los dioses" le dieron al hombre la palabra. El rito orante es un *ascenso* del hombre a lo sagrado que, paradójicamente, quiere reproducir aquel *descenso* en virtud del cual podemos entender la palabra como una ofrenda de lo divino en el acto de la revelación.

En el aspecto simbólico, el rito religioso es una *acción simbólica* que trasciende su significado concreto. No se configura según el arbitrio individual, no es el oficiante el que lo crea: las reglas se remiten al paradigma de una acción divina. La simbología del rito no aparece generada por la determinación voluntaria de un generador de religiones. Su origen es supraindividual y su práctica no se dispone convencionalmente mediante el dictamen de la razón.

El tiempo del rito religioso es un tiempo *recortado* del tiempo histórico, por obra de la transformación simbólica. Es un tiempo *cerrado*. Un tiempo fuera del tiempo. Todas las exigencias que pesan sobre el oficiante, el creyente y el objeto mediador, deben ser rigurosamente satisfechas. De otro modo, se corre el riesgo de romper la eficacia del rito o de introducir la cuña de nuestra condición profana. Se abriría así el tiempo del rito a la finitud y al desgaste de lo cotidiano. El tiempo del rito está detenido en el tiempo de la repetición, en la reproducción de una historia arquetípica. La historia profana ha sido abolida y "Dios" se hace presente.

No es necesario explicar aquí el concepto de "tiempo teatral". Todos lo experimentamos cada vez que asistimos a una representación escénica. Aquí también se suspende la "realidad real" y entra en vigor el pacto de credibilidad entre actor y espectador. Otro ejemplo sería el de los niños que al jugar convienen: "Dale que yo era tal personaje..." y verdaderamente pasan a serlo de inmediato, siempre todo dentro de las reglas de lo lúdico, de lo contrario estaríamos en presencia de seres alienados.

El "juego teatral" comparte muchos de los parámetros de los juegos en general según Roger Callois en su *Teoría de los juegos*:

1. Mimesis (imitación, representación).
2. Agon (diálogo, pugna).
3. Ilinx (vértigo, enajenación).
4. Alea (azar).
5. Lusus (ilusión).
6. Morphé (norma, código).

El escenario de la historia ritual también ha sido transfigurado por el símbolo: el espacio material se convierte en un *espacio sagrado* cuyo centro es el altar. Todo lo que allí acontece ha sido sublimado, elevado a un orden superior.

El espacio de ficción del discurso de la narrativa, la lírica, el cine, la pintura, es en miniatura. En el teatro ocurre al revés. El espacio escénico es mayor que el cotidiano: es un espacio exaltado al cuadrado, novísimo y casi sagrado. Hiperespacio y espacio virtual. Sobre el escenario hasta un alfiler adquiere otra dimensión, debido a su carácter signico. Si bien la cáscara edilicia puede o no existir, el ámbito escénico es un lleno, latente y vivo, una interioridad habitada. Es un espacio más una actitud. Por fuera, el espacio mundanal; por dentro, el del espectáculo o ámbito escénico; conjugando la sala como espacio público y el espacio técnico, la escena propiamente dicha. Aún más, dentro de ésta última, un espacio escenográfico.

Las interpretaciones antropológicas, psicológicas y sociológicas pasan lo sagrado a un segundo plano y reducen el rito a meras funciones culturales que enmascaran o proyectan la ética, el inconsciente colectivo o la sociedad misma. Esto no siempre es así, ya que existen ritos que responden a la necesidad específica, exclusiva y única de establecer un nexo entre el hombre y la divinidad. Por ejemplo: el sacrificio, la plegaria y los sacramentos. Se trata de un claro movimiento del hombre ante lo sagrado, de un riguroso acto comunicacional. En todos los casos es una forma de religión.

Según Jean Cazeneuve en su libro *Los ritos y la condición humana*, existen tres tipos rituales:

- a) Aquellos en los que las fuerzas mágicas prevalecen sobre el todo social. Se persigue el manejo y dominio de lo numinoso. Hay voluntad de poder y dominio de lo extraordinario.
- b) La experiencia de lo sagrado es el hecho central. Establecen un nexo, una *relegatio*, entre la condición humana y lo numinoso.
- c) Aquellos con primacía de la experiencia social. Por ejemplo: las purificaciones, los tabúes y la re-presentación.

Cuando el hombre habita un espacio profano, secularizado, que se enfrenta y distingue del sagrado, lo divino aparece transferido a lo "absolutamente otro" y el sacrificio se transforma en una tentativa de comunicación. El sacrificio quiere ser una reactualización de aquella estructura indiferenciada en la que el hombre sentía la proximidad de las fuerzas cósmicas y

podía mágicamente gravitar sobre ellas: "la invisible nostalgia de la unidad perdida". En la re-presentación no hay sacrificio ni víctima mediadora, pero en el mismo aún subsisten antiguas creencias en forma de prohibiciones y supersticiones que varían de acuerdo con la cultura que la enmarca.

Dentro de la tradición judeocristiana, los profetas han sido los que con mayor empeño insistieron en la transformación del rito en una mera práctica formal y exterior, en un ejercicio discursivo purificador de la conducta que señala el punto de partida de la alienación del pensamiento occidental.

En el origen del teatro encontramos los ritos de magia mimética que los "pueblos primitivos" aún practican. En el paroxismo del trance, el bailarín se ha convertido en el amuleto que capta el espíritu escondido en los seres y las cosas. Su instrumento es la máscara, asombrosa objetivación del ardor mágico místico. Por medio de ésta, se fija en la danza el contenido representativo que la convierte en drama. En la primera fase de su evolución se trata de prefigurar un acontecimiento deseado para que ocurra. Por ejemplo: la danza del bisonte. En una etapa superior de su evolución, el ritual mimético no se circunscribe al asedio de un hecho posible, sino que evoca al pasado para absorber sus energías. Es entonces cuando la imitación se hace re-presentación en el sentido más cabal de la palabra.

DEL RITO ORGIÁSTICO AL DRAMA BURGUES

Pero también el rito se gasta; a medida que su tono mágico se debilita, las creencias a las cuales estaba ligado pierden dominio sobre la conciencia. Al ir perdiendo su contenido místico, da nacimiento a la representación escénica. En época de fiesta lo que rige es el desorden en todas sus formas: la fiesta es el mundo dando vuelta. La orgía, al moderarse, se convierte en honesto ágape adornado con danzas y cantos. De la licencia subversiva queda una verba satírica aún muy libre, pero que ataca menos al orden que a las empresas que lo amenazan. Es así que lo cómico surge como una degradación de lo sagrado; el chamán se convierte en actor.

Pero en cuanto comienza el gran desarrollo del teatro en Grecia, su gran época, se consume el divorcio de la mística y de la pompa teatral: los poetas interpretarán los mitos cada vez más libremente. Al final de su evolución, cuando florece la gran comedia, se ve que la misma tragedia da cabida más y más al estudio moral y psicológico, en detrimento del canto. El arte dramático se consolida a partir de la liturgia, pero emancipándose de la religión.

El círculo mágico se rompe con la aparición del primer Dionisos, rol diferenciado que instala la ecuación actor/espectador al situarse el uno frente al otro. El edificio del teatro griego materializa en piedra perfectamente esta relación, al aparecer el hemiciclo de la gradería y la *skene*. Todavía, un pequeño altar de Dionisos señala el centro de la *orchestra*.

La cesura de los campos discursivos queda definitivamente instaurada cuando Aristóteles define en su *Poética* a la tragedia y a la comedia:

La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de belleza de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos.

(...)

La comedia es, como hemos dicho, la imitación de personas de calidad moral o psíquica inferior, no en toda clase de vicios, sino de aquellos que caen bajo el dominio de lo risible, que es sólo una parte de lo vicioso. En efecto, lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así por ejemplo, la máscara cómica es fea y deforme, pero sin expresión de dolor.

Esquilo, el primero de los grandes trágicos, es un pensador religioso y cuenta por qué medio doloroso, la ley, hija de la razón, sustituyó a las fatalidades de la sangre. Pinta grandes cuadros en los que el individuo aparece constantemente dominado por una necesidad que sólo es arbitraria en apariencia. Sófocles, a su vez, fue un experto en las artes de la escena. Para él, la tragedia era ante todo un poema, es decir, un problema de construcción. Su hombre se rebela contra lo inevitable, y extrajo de este esquema única una parte siempre renovada al representarlo como un instrumento del destino, de manera que el mecanismo de la acción dependiese de su juego. En este aspecto, fue el iniciador de la dramaturgia moderna. Con Eurípides, los sofistas se instalan en el escenario. Su crítica pasa por el cedazo los mitos y las interpretaciones tradicionales. Fue un espíritu escéptico e inquieto. En su época, el espíritu de la polis se debilita y cada cual busca refugio en sí mismo. Eurípides es completamente moderno: curioso, sensible, de amplio espíritu y gran agudeza que aporta al estudio de las pasiones, al dibujo de sus figuras de mujeres; en una palabra, a su humanidad.

Tito Livio, en el 20 a. C., intenta recuperar los textos de Varrón (116-27 a. C.) que sistematizan la historia del teatro en una clasificación bastante arbitraria:

Se dice que los romanos instituyeron el juego teatral como una manera de calmar la ira de los dioses circa 363 a. C. Esto fue importado del extranjero. Sin ningún canto, sin imitar las

acciones de los cantantes, los ludiones (bailadores), que habían sido traídos de Etruria, bailaban al compás de la flauta y ejecutaban movimientos no faltos de gracia. Luego, los jóvenes romanos comenzaron a imitarlos, intercalando bromas en forma de versos libres y sincronizando sus movimientos con las palabras. Así se adopta este divertimento y su práctica frecuente lo mantuvo vivo. Los actores profesionales fueron llamados histriones, de *ister*, actor en etrusco. No recitaban versos groseros como hacían antes los fescenios (una forma ritual campesina asociada a las bodas), sino que ejecutaban *saturae*, popurrí de cantos con melodías compuestas para ser acompañadas con bailes. Poco después, Livio Andrónico fue el primero en abandonar los *saturae* y escribir una obra con argumento. Al profesionalizarse la actuación, los jóvenes romanos dejan de actuar en las comedias y revivieron la antigua práctica de adaptar sus bromas a la métrica de versos que usaban en una especie de *exordia*, frecuentemente mezclado con las *atelas*. Estas son una clase de farse grosera, muy condimentada; *quid pro quos*, despropósitos, bastonazos que a menudo tenía el esbozo de sátira política.

El telón fue, quizás, la más notable contribución romana a la técnica escénica, y formaliza en términos espaciales la relación actor/espectador. La escena se puebla de carros volantes, complicada maquinaria, plataformas giratorias, etc. El edificio se cubrirá con el *velum* y así la escena, de tener lugar en una calle frente a las tres puertas características, se traslada a los interiores.

El pueblo de la toga creará la idea del espectáculo moderno a partir del circo, las luchas de gladiadores, etc. Plauto aparecerá entonces como la necesidad de divertir a las masas, no sin cierto toque de crítica social. Sus personajes se consolidan en las máscaras o tipos fijos que llegarán hasta nuestros días: el *adulescens*, el *senex*, la *heteror*, el *miles*, el *servus calidus*, el *servus rivalis*. A través de la *contaminatio* sentará las bases del juego escénico con que florecerá el arte teatral occidental, una vez superado el intervalo que significara la Edad Media. Los artistas trashumantes, saltimbanquis y feriantes, juglares, bardos y trovadores, cirqueros y comerciantes, mantendrán viva esta tradición al margen del discurso oficial.

Este discurso unívoco de Dios lentamente dará lugar, y a regañadientes, a los profesionales del teatro en las representaciones sacras que se llevan a cabo dentro de otro edificio paradigmático: la catedral gótica. Nuevamente aparece aquí la religión asociada a/o utilizando los servicios de las artes representativas. Su fin meramente instructivo volverá poco a poco a su carácter profano, para instalarse en ferias, corrales

y posadas. Otra vez el humilde tablado evolucionará hacia los primeros edificios teatrales de la Europa moderna: el Teatro Olímpico, del arquitecto Andrea Palladio, en Vicenza; el teatro del Globo, de Shakespeare, y los corrales españoles. La *commedia dell'arte* será la encargada de recuperar el oficio, las tramas, tradiciones y máscaras preservadas del teatro de la Antigüedad.

En general es deudora de la Comedia Italiana toda expresión teatral en que:

- a) La idea o el sentimiento cuenta menos que la acción.
- b) La acción se libera por el movimiento escénico.
- c) La personalidad del actor tiene una importancia preponderante.

Por ejemplo:

Las comedias de enredo, *quío pro quo* y los efectos teatrales (comedia de intriga, melodrama, vodevil moderno).

La comedia cantada y bailada.

La comedia con intermedios (comedia-ballet).

El ballet en todas sus formas.

La ópera, la ópera cómica, la ópera bufa, la opereta, la zarzuela, el vodevil con cuplés.

Todo teatro de origen o carácter popular: picares franceses del siglo XVII, teatro de feria, teatro de bulevar (siglo XIX), melodramas y obras de magia románticas.

El circo (especialmente las "entradas" de los payasos), el *music-hall* (en todas sus variedades).

El teatro mecánico: a) marionetas; b) el cine, maravilloso desarrollo del teatro de sombras y de las pantomimas (Chaplin).

Los *gags* de los *lazzi* del humor anglosajón.

Las entrevistas, los reportajes y los juegos radiofónicos.

La puesta en escena moderna, en la medida en que la disciplina la acción combina todas las técnicas escénicas, se aplica a traducir el texto en valores plásticos y rítmicos y tiende sobre todo al "teatro puro".

El teatro "a la italiana" será a partir de comienzos del siglo XIX no sólo la manifestación edilicia del poder de las burguesías triunfantes, sino también la materialización de la estratificación social. Plateas, palcos y galerías serán donde se concurre más para ser visto que para ver lo que ocurre dentro de la ventana indiscreta que descubre la embocadura del drama burgués que se juega en escena.

¿Y POR CASA COMO ANDAMOS?

Los primeros datos de actividad teatral en el Río de la Plata datan de 1554. En 1783, el virrey español don Juan José de Vértiz y Salcedo patrocinó la apertura de la "Casa de Comedias", el primer auténtico teatro de Buenos Aires. Esto no es un hecho aislado, sino que en realidad forma parte de la política colonial de España para las Américas.

"El teatro, al influenciar los espíritus, ayudará a prevenir la desintegración de la sociedad y contribuirá a la seguridad y al orden".

Hacia 1810, durante las luchas por la Independencia, el teatro refleja, casi con exclusividad, las corrientes europeas del momento. La génesis del teatro popular moderno de Argentina evolucionó hacia el primer teatro nacional del continente. El drama autóctono argentino es único al haberse originado en la pista del circo. Varias leyendas gauchescas en forma de pantomima formaban parte habitual de las representaciones circenses a mediados del siglo XIX. La acción pronto se convencionalizó, el diálogo apareció naturalmente y resultó así una nueva estructura dramática. De estos dramas folclóricos, los más populares fueron: *Santos Vega*, *Juan Moreira* y *Martín Fierro*. El novelista Eduardo Gutiérrez dramatizó estas leyendas, y la famosa familia de actores, los Podestá, consolidaron su éxito en el teatro.

El teatro en Argentina alcanza su mayor popularidad con el sainete en las primeras décadas del siglo XX. Con este género híbrido de melodrama con bailes y situaciones humorísticas, la acción vuelve al aire libre: el patio del conventillo. Allí resuenan las voces de italianos y españoles (tanos y gallegos), turcos y judíos, en lo que será la última manifestación teatral de raigambre netamente popular. "Final de fiesta con orquesta y tangos a cargo de toda la Compañía" se anunciaba en tres funciones diarias: tarde o matiné, vermouth y noche. Es también el último intento, con relativo éxito, por franquear la frontera a/e. Todo lo que vendrá después serán inútiles esfuerzos por recobrar esta Arcadia perdida. Tanto el movimiento de Teatros Independientes, como posteriormente Teatro Abierto, no logran recuperar al teatro argentino de la enfermedad de muerte por impopularidad que lo aqueja, presa de discursos reiterativos y estéticas que atraen a muy pocos.

No hay teatro sin espectáculo originaria e individualmente asumido, si el espectador no se compromete, si no vive la radicación del rito en la alteridad abierta. ¿Qué se puede hacer? Ya no lo sé, pero se escuchan ofertas. ■



FOTOS: KIKI

MI IDIOMA ES EL CUERPO

Frank Aguilera Borrero



Eduardo Rivero
DIRECTOR GENERAL Y COREOGRAFO
**TEATRO DE LA DANZA
DEL CARIBE**

Mi inquietud por indagar el universo coreográfico de Eduardo Rivero me condujo a varias horas de plática en su apartamento santiaguero que domina la ciudad. Las primeras referencias sobre él me llegaron a través del cine. Había visto el documental Historia de un ballet, en el que el entonces primer bailarín de Danza Nacional de Cuba (hoy Danza Contemporánea de Cuba) protagonizaba el Oggún de la Suite yoruba, de Ramiro Guerra. Años después quiso el azar que nos estrecháramos las manos por vez primera. Su enigmático carácter me remitió a cualquiera de las figuras que inspiraron y pueblan a los mortales, príncipes y mitos de sus obras. Tenía ante mí a uno de los nombres imprescindibles en la trayectoria de la danza en Cuba. De este hombre que habla como si coreografiara, primero quería saber cómo había sido su tránsito de bailarín al coreógrafo que es hoy.

En realidad, yo nunca tuve la inquietud de ser coreógrafo. Inicé mi carrera coreográfica estimulado y asesorado por mis maestros Ramiro Guerra y Elena Noriega, quienes detectaron en mi condiciones o algún talento para hacer coreografías; entonces casi me lo impusieron como una meta más para mi desarrollo artístico. Cuando determiné realizar ese trabajo, persuadido de que estaba apto para emprenderlo, me dediqué a pensar sobre qué cosas podría coreografiar. En principio, lo más fácil para mí era hacer una pareja, no una obra compleja con muchos bailarines; sin embargo sí quería que el lenguaje danzario fuese algo distinto a lo que hasta ese momento había hecho como bailarín. Como ése fue mi primer propósito, decidí hacer un dúo de amor pero remitiéndome a nuestros ancestros en

sus tierras de origen. Me dediqué a estudiar las culturas antiguas de donde éstos proceden, fundamentalmente sobre las tierras de Benin y de Ife en Nigeria. Pedí asesoría al maestro Ramiro, quien me facilitó varios libros, y examiné cómo eran esas gentes, su color, tamaños, esculturas, movimientos; advertí que usaban mucho los planos bajos, las rodillas plegadas, cómo eran de robustos, en fin... una serie de elementos que me permitieron concebir la idea de mover a unos bailarines que no hubiesen pasado por la esclavitud. Hasta ese momento, todo lo que yo conocía como bailarín era el mambí, el cimarrón, el rebelde, el colono, el cubano, a nuestros ancestros esclavizados.

El título de mi primer trabajo me lo dio el Olú Batá Obailú, Jesús Pérez, quien me ayudó también en la música, me asesoró, me habló de los antiguos, de la gente que conocía, cómo eran, cómo se movían, cómo hablaban. Yo le dije que quería ponerle un título que tuviese que ver con el amor profundo, la dedicación, los sentimientos más intensos del ser humano, ya que esta obra y la había hecho con todo mi corazón. Entonces me dijo: "Bueno, Eduardo, precisamente puedes llamarle así, 'con todo mi corazón', pues hay una palabra que quiere decir exactamente eso, y es **Okantomi**". Así surge mi primera obra.

El vestuario de la muchacha está inspirado en una gran tela utilizada en unos festejos, que yo vi en la lámina de un libro. La cara recrea la maravillosa máscara llena de dijes y la diadema que simboliza la realeza de Benin, que después tuve oportunidad de ver en el Museo Británico de Londres.

A su primera obra le suceden otras inspiraciones como Sùlkary, Otansi, El (solo), y Doce por una causa... Las tres primeras (Okantomi, Sùlkary y Otansi) componen en su conjunto una trilogía que ha devenido antológica en el panorama danzario cubano. ¿A partir de qué momento usted considera que se reconocen estas tres obras como clásicas -pienso también en Dúo a Lam- y cuáles aportes pudiéramos hallar en las mismas para la coreografía y la danza cubanas?

Fijate, es muy importante eso que me estás diciendo. Sí, **Okantomi, Sùlkary y Otansi** representan una trilogía que marca el punto de partida de mi trabajo coreográfico. Las tres obras se hicieron una tras otra. Como te decía, indagué acerca de lo que yo entendía sobre los orígenes de nuestro pueblo, un estudio que aún activo cada vez que repongo estas piezas con un reparto nuevo. Ahora bien, además de repasar la cultura africana, tenemos que buscar lo que hay aquí nuestro de África: los toques de santos, las comidas, la forma de movernos los cubanos; eso está implícito precisamente en **Okantomi** con la danza de la mujer y del hombre. También en **Sùlkary**, pues **Okantomi** engendra **Sùlkary** con todas esas disposiciones y la fuerza que tienen las parejas. El modo de mover las caderas, los hombros, el cuello, de colocar los brazos... y **Otansi** es consecuencia de **Sùlkary**.

Tú me preguntabas qué aportan a la danza. Pienso que a partir del trabajo de investigación que hicimos desde el punto de vista danzario, tuvimos que afluir estos rudimentos danzarios africanos y afrocubanos en nuestras técnicas y nuestro entrenamiento diario. Ese estudio profundo, minucioso, del movimiento sinuoso de las caderas, la ondulación del torso y la oposición de las líneas, ha quedado dentro de nuestro material de enseñanza y de nuestra técnica, que es lo que nos distingue de otras técnicas universales de la danza.

Otro elemento que las integra y amplía es la forma de utilizar la música que también es un aporte. Yo parto de nuestras raíces africanas aunque en realidad no es folclor, pues un bailarín netamente folclórico no podría actuar esas danzas; sin embargo, acudimos al mismo, estudiamos su música, sus cantos y movimiento. Anteriormente se utilizaba música netamente folclórica, popular o clásica; pero con la elaboración de las músicas para **Okantomi, Sùlkary, y Otansi** hacia sonoridades más contemporáneas y estilizadas, se define un nuevo uso.

Estas son obras muy fuertes que con los años han madurado por sí mismas, mas nadie podría definir desde cuándo se

consideran clásicas. Es el tiempo el que lo viene determinando por el detallismo, el preciosismo y la virtuosidad de los ejecutantes.

Quisiera insistir sobre las músicas en estas obras, que no han sido extraídas de la práctica folclórica per se; más bien se trata de elaboraciones a partir de esta cultura...

Las músicas de estas obras simulan la realidad folclórica en sus toques y cantos, pero no las reproducen tal cual es. Por ejemplo, en **Okantomi**, el toque de Ochún se inicia primero con una marímbula y detrás comienza, muy suavemente, a combinarse el batá, sin rezos ni nada. **Sùlkary** parte del rezo a Odudua, pero no cantado al uso de los toques de santos, sino que esas melodías se van modificando, se alargan, se acortan, se apresuran, se acompañan... Se hace una intervención de otra percusión distinta u otra variante en el mismo toque de Odudua; tiene un toque básico al que se suma el otro tambor hasta un tercero, y así se va desarrollando. El canto tampoco es igual: comienza como un ululato que deviene una voz soprano hecha por el coro, interpretado por los propios bailarines.

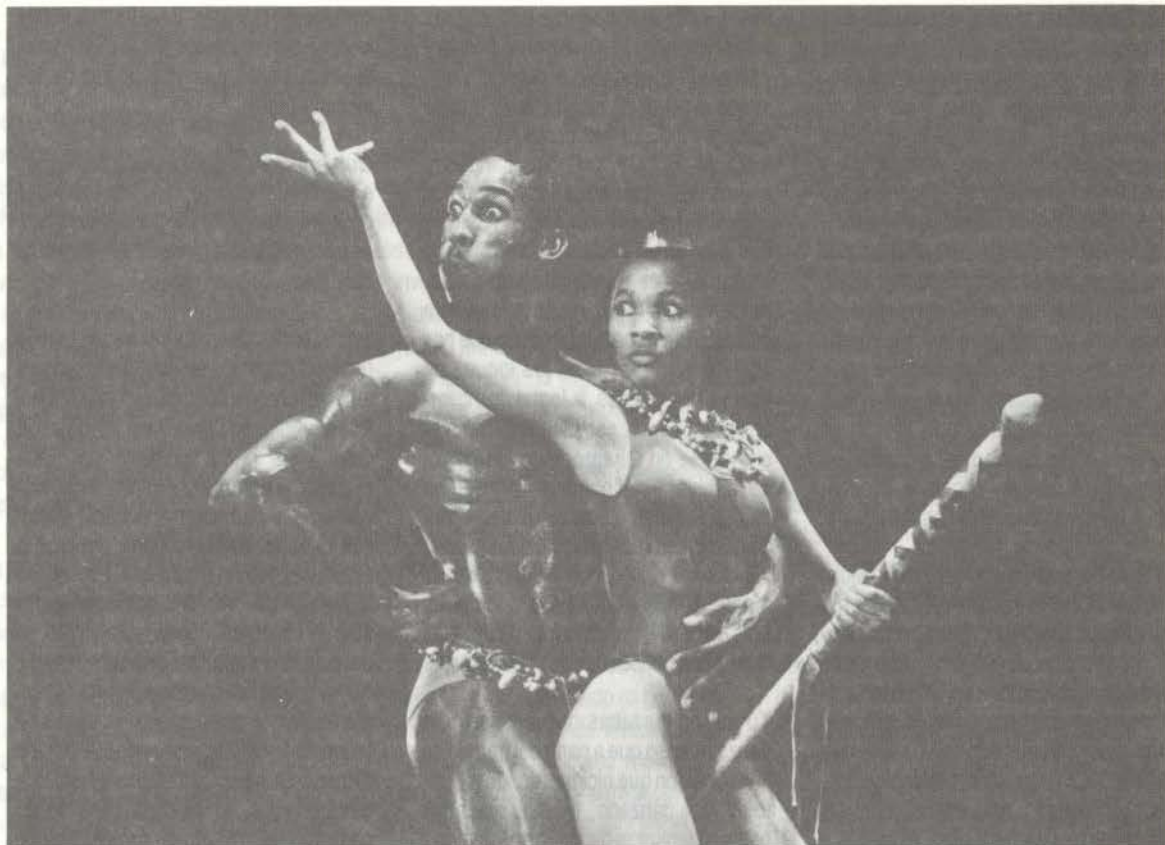
En **Otansi**, el rezo de Yemayá se canta y se toca con marímbulas y el chequeré simula el ruido de las olas al impactarse contra los arrecifes. Es ése el trabajo musical que se hace. Lo mismo sucede con la coreografía que no se concibe igual a un toque de bembé, sino que se elige la esencia, el espíritu.

A estas alturas cuáles influencias pudieran reconocer como las más cercanas.

Las obras de mis maestros Ramiro Guerra y Elena Noriega han sido, digamos, los patrones. Las he estudiado por las formas en que están estructuradas. Me he detenido en sus trabajos, en el modo de utilizar la música, de hacer los montajes. El estilo de trabajo de mesa que hacía Ramiro yo lo hago con mis obras. En cierta medida, me siento deudor.

*¿En qué medida el trabajo con TDC es extensión de su producción anterior-
enero -junio/1997*

tablas



• Sùlkari

refiero a su quehacer en Danza Contemporánea de Cuba- y qué lo distingue del panorama danzario cubano?

Ciertamente nuestro trabajo en Santiago es extensión de mi labor anterior en la compañía Danza Contemporánea de Cuba. Ante todo, porque responde esencialmente a mi visión coreográfica, a los principios técnicos que revelan mis obras. Aquí he podido continuar y desarrollar el trabajo que antes había iniciado y definen mi estilo, mi sello. Ello no excluye otras posibilidades expresivas de nuevos autores.

Mis primeros montajes aquí fueron **Mandela, Dúo a Lam y Elogio de la danza**, obras que ya estaban coreografiadas en Danza Contemporánea de Cuba. Actualmente, ambas compañías mantienen en su programa activo piezas como **Sùlkari**, que a pesar de tener la misma coreografía e igual criterio de montaje, son trabajos distintos, pues nuestros bailarines son, en parte, dife-

rentes a los de La Habana, en el sentido que se mueven y expresan de otro modo, y sus características físicas también son otras.

Con TDC he estrenado **Toromata, Reggae, Destellos, Ceremonial de la danza**... títulos que no están en ninguna otra compañía del país. También contamos con obras de diversos coreógrafos, como **Unidos**, de Lesmes Grenot, que no está en el repertorio de Danza Contemporánea de Cuba; pero sin dudas pudieran percibirse nexos comunes, fundamentalmente entre la etapa en que yo pertenecía a la compañía de La Habana y ésta en la que dirijo TDC. Creo que, en la actualidad, Danza Contemporánea de Cuba incursiona en otros códigos que la danza moderna asimila y en ella crean coreógrafos de varias generaciones e inquietudes. En este sentido, Teatro de la Danza del Caribe es más homogéneo en su estilo y por eso se distingue del resto de los colectivos danzarios.

Por otro lado, la distancia ha provocado escasa confrontación con otras compañías, lo cual permite desarrollarnos de una manera propia, sin influencias.

La cultura santiaguera se caracteriza por la perseverancia en sus tradiciones. En tal sentido, existe una marcada huella folclórica en su expresión danzaria, que parte de la praxis de la cultura popular. ¿De qué modo se inserta la estética de la compañía en el contexto cultural de la ciudad?

Tienes razón. Coincido contigo acerca de que los santiagueros gustan de aferrarse a sus tradiciones. Ustedes disfrutan de su herencia cultural y lo exteriorizan en todo el conjunto de hábitos, costumbres y prácticas que definen su modo de ser: desde el uso de localismos muy específicos y determinadas comidas, hasta el modo de comunicarse con los demás. Gesticulan, hablan, se divierten de un modo singular, incluso descomunal, que a veces los hace violentos, agresivos. La conga santiaguera

es la culminación de esta idiosincrasia. Ese subir y bajar lomas, ese calor tan agobiante que se funde con el carácter de la gente; tanta extroversión los hace un pueblo muy peculiar, con muchas energías, y eso está implícito en sus danzas, en sus experiencias folclóricas.

Aquí existen grupos danzarios profesionales magníficos, como el Conjunto Folclórico de Oriente y el Conjunto Folclórico Cutumba, que han sabido rescatar sabiamente ese patrimonio. Nosotros somos parte de esta comunidad y en principio nos proyectamos hacia ella. Al insertarnos en este contexto que no nos es ajeno en lo absoluto, participamos como una posibilidad más dentro de la cultura local. De hecho, la mayor parte de los bailarines son santiagueros, y los demás ya nos sentimos como tales.

TDC denuncia tres conceptos. ¿Qué son para usted el teatro, la danza y el Caribe?

Fernando Ortiz, en **Los bailes y los negros en el folclor oriental de Cuba**, deja patente la teatralidad de nuestras danzas folclóricas, a partir de que este lenguaje narra una historia representable. Si te detienes en las mismas, observarás cómo los bailes de los orichas no son más que cadenas de acciones dramáticas.

Los caribeños -y te reitero los santiagueros en especial-, al expresarnos, hacemos muchos movimientos con las manos, los ojos, la cabeza; tratamos de acompañar el habla con el cuerpo; somos muy teatrales. Pero, además, el bailarín no es otra cosa que un actor que se comunica a través de su dominio anatómico.

La danza está implícita en nuestra cadencia. Los cubanos somos muy rítmicos al movernos, tanto que si le pones música a nuestros movimientos rutinarios te percatarías que casi estamos bailando. En **Okantomi**, la mujer cuando camina lentamente es una cubana en marcha, sólo que aquí está mitificada. Nosotros respondemos a una técnica artística en particular, que es la danza.

Y del Caribe no podemos prescindir, pues el centro cultural y geográfico de esta región es Santiago de Cuba. Hay muchas otras ciudades de importancia, pero si bien Cuba es la llave del Golfo, Santiago es la que abre la cerradura. En el Caribe convergen y coexisten razas provenientes de diversas culturas. Es una tierra materna única en el mundo; de ella me interesa conocer sus fuentes originales, lo que se es verdaderamente.

Resumiéndote: para mí el teatro es la representación; la danza, el lenguaje, y el Caribe, nuestra cultura. Por eso somos Teatro de la Danza del Caribe.

De ahí que la composición étnica de la compañía sea tan diversa.

Ciertamente. Eso le da un sentido integrador.

Su obra coreográfica la advierto permeada de confluencias interculturales múltiples, que van desde referentes de símbolos étnicos hasta alegorías a temas humanos, eróticos y carnales. Sin embargo, lo que más llama mi atención son algunos elementos de vínculos con la obra pictórica de Wifredo Lam, que asoman en su creación. ¿Cuánto hay de cierto acerca de este motivo de inspiración, acaso traslación de lenguajes?

Sí, yo creo que Lam es, si no el único, uno de los que ha ejercido una gran influencia en mi labor coreográfica. Yo siempre lo he admirado mucho y esa fascinación escasi una interrogante. No sé si lo admiro, si amo, si venero o qué, su pintura.

La primera vez que tuve la gran oportunidad de conocerlo en persona, hace muchos años atrás, él estaba precisamente escuchando mi música de **Súlkary**, y me confesó la misma admiración por mi trabajo, aunque nunca el mío es comparable con el suyo; pero guardo esa gran satisfacción. Me dijo que en esa obra él veía reflejado también su trabajo, y tenía el video de la coreografía.

Desde mucho antes, cuando estudiaba aquellos elementos que pudieran aportar a mi trabajo coreográfico, Lam ejer-

ció una influencia muy fuerte en mí. Nunca pensé que haría una obra inspirada la suya; pero sí sus cuadros, el tratamiento del color sobre tonalidades terrosas, los temas y sus líneas determinaron mucho en mi quehacer.

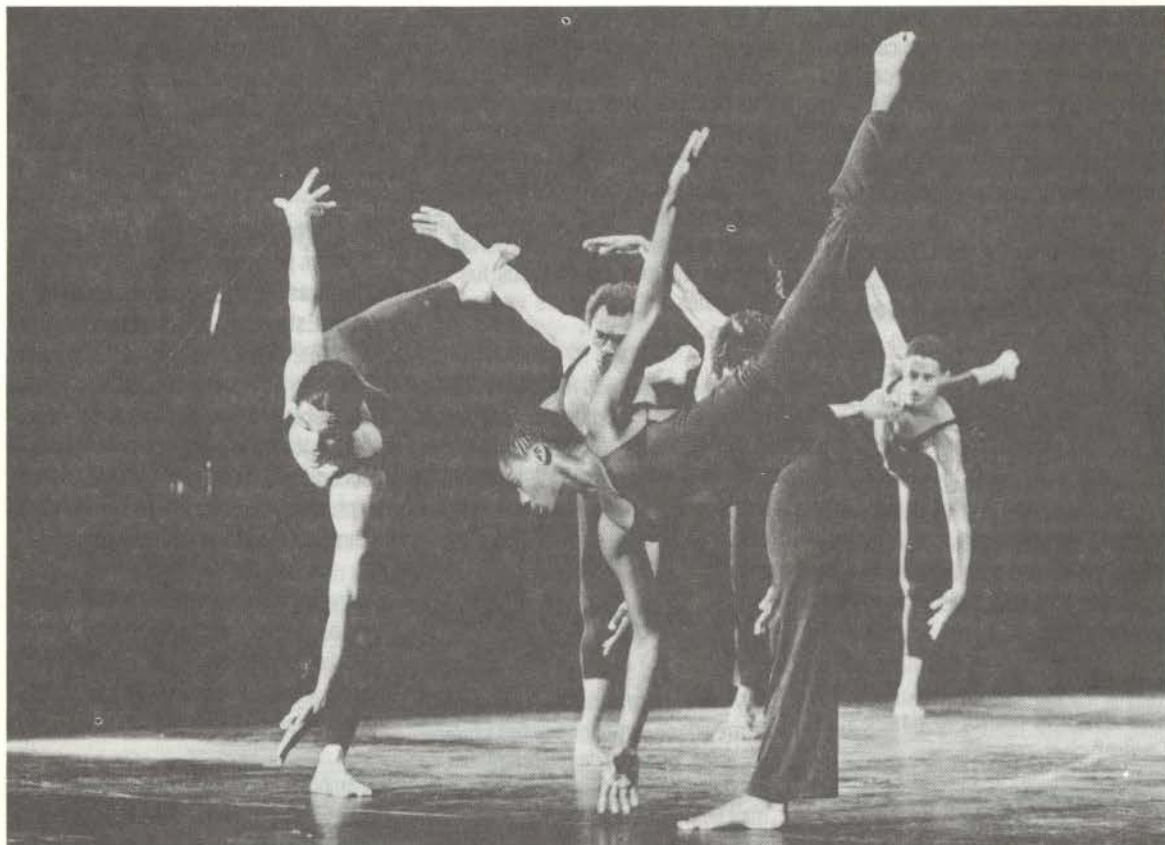
Eso está implícito más que todo en algunas partes de **Súlkary**, también en **Omniras**, y por supuesto en **Dúo a Lam**. Esta pieza fue encargada para un documental sobre su vida. Es una pareja vista a través de sus cuadros y para ello debí documentarme, dedicar varias horas de charla con él, conocer sobre la simbología en una gran cantidad de sus pinturas... Yo siempre lo he valorado como un resultado de madurez.

La recia personalidad de Lam, su manera de hablar tan cubana que nunca perdió y su monumental legado me siguen siendo un germen de infinitas posibilidades de inspiración.

También es evidente que a través de la sensual mulatez de sus obras hay penetraciones de la cultura occidental, sintetizadas con nuestra memoria...

Es verdad. Me hablaste que mi obra está permeada de alegorías sobre temas humanos, eróticos y carnales; y yo te reafirmo ¿qué más carnal que los desnudos de Augusto Rodin? Yo vi una exposición en Barcelona con sus originales y fue muy impactante, al extremo que me inspiró **Destellos**. Alguien me dijo: "Yo no veo la obra de Rodin en tu obra **Destellos**, pero no se trata de eso, como tampoco reproduzco los cuadros de Lam; más bien son puntos de partida, referencias en muchos detalles. Igual me pasa con Picasso, Schubert, Jean Michel Jarré; y de este lado, Leo Brouwer, Juan Marcos Blanco, Juan Piñera...

Las obras de Bob Marley y Jimmy Cliff son muy inspiradoras y fuertes para mí; de ahí **Tributo y Reggae**. Ahora quiero hacer una sobre la música, los temas y los cantos de Benny Moré, y de figuras como Rita Montaner y Celeste Mendoza. Me parece que le debemos al Benny lo que el Caribe le debió en su momento a Bob Marley, y que en Jamaica se ha



• Ceremonial de la Danza.

resarcido. Aún debemos homenajearlo de muchas formas; ése es mi punto de vista muy personal. El es uno de los grandes símbolos de cubanía.

En las representaciones, sus obras alcanzan el más cabal resultado morfológico a través de la síntesis de la energía y de la espectacularidad de los ejecutantes, codificados en un lenguaje de alta poesía. ¿Qué importancia concede usted a la creatividad en sus intérpretes?

Uno de los principios básicos del trabajo coreográfico y en la enseñanza es la comunión. Es necesario una identificación muy estrecha entre el creador y el intérprete. A eso yo le llamo "hacer el amor", pues el trabajo del coreógrafo con su obra y los bailarines debe ser un acto de amor.

Cuando yo bailaba no me decían: "tienes este margen"; eso era un hecho. Ramiro y Elena montaban una obra y yo

hacía lo que ellos querían, pero en el proceso esos personajes se tornaban míos y yo les aplicaba mi manera de interpretarlos. El coreógrafo debe conceder ése margen, y tratar de estimularlo, si no, se corre el riesgo de ser un intérprete vacío, llano, que hace lo que dice otro y la obra no cobra vida. Los bailarines tienen que ser libres, creativos, y el coreógrafo debe tener conciencia de que su trabajo siempre entra en complicidad con los demás.

¿Es eso lo que les ha dado confianza a sus bailarines para incursionar en la coreografía?

Supongo que en alguna medida ha sido así. De hecho, los jóvenes coreógrafos que tenemos en la compañía son formados en ella. Son gentes muy jóvenes que están en un punto de inicio, pero con resultados interesantes. Es el caso de Arturo Castillo, quien tiene ya algunas cosas, la última se llama **Entre blancos y negros**; Bárbara Ramos, muy creativa,

recién terminó **Son para ti**, aún sin estrenar, y en ambos casos son procesos conscientes de que están coreografiando. También tiene inquietudes Arsenio Andrade, otro joven que se halla colaborando en Jamaica como bailarín e impartiendo clases.

Por otro lado, tenemos intérpretes excelentes que hacen de esas obras verdaderas creaciones, como el caso de Yamila Prevals, el propio Arturo Castillo, Lázaro Caballero, Abeldo González y otros, todos bailarines de muy fuerte interpretación dramática.

Durante mucho tiempo ha prevalecido la tendencia a fragmentar la danza en clásica, contemporánea, moderna, folclórica, popular... Por suerte, cada día estas arbitrarias fronteras se debilitan y el movimiento danzario cubano comienza a integrarse a un concierto cultural común, en el que coexisten diversas técnicas y lenguajes. Desde la perspicacia del creador, ¿cómo valora usted el esta-

do actual de nuestro movimiento, y cuáles perspectivas observa?

Comenzaré por decirte que la danza es tan antigua como el hombre, de modo que creo no morirá nunca. Lo importante es que sea verdaderamente representativa de su lugar y tiempo, y, por tanto, del individuo que la expone. En realidad, en nuestro país tenemos compañías de todo tipo, como el Ballet Nacional de Cuba, Conjunto Folclórico de Oriente, Conjunto Folclórico Cutumba, Conjunto Folclórico Nacional, Danza Contemporánea de Cuba, Danza Abierta, Retazos, Danza Combinatoria, Compañía Independiente de Narciso Medina, Fuera de Balance, Danza Libre, Codanza, Espiral, Teatro de la Danza del Caribe. En fin, coexisten todos los lenguajes, las formas, las técnicas, y esto nos hace más contemporáneos, pues damos respuestas a todas las necesidades del hombre de hoy en un lenguaje común: la danza. Pienso que el estado actual de nuestro movimiento es el de un hervidero y eso es muy positivo, siempre que la máxima sea la calidad.

Eduardo, ¿qué es para usted el cuerpo?

En principio, es mi instrumento y mi medio de trabajo, pues los coreógrafos creamos para el cuerpo. También es mi idioma, mi lenguaje, a través de él me expreso y comunico. Por otro lado, creo que el cuerpo es la creación más perfecta que ha dado la naturaleza; a él pertenecen la belleza, el amor, la amistad y, por qué no, las bajas pasiones. El cuerpo humano somos nosotros mismos.

¿Cómo enjuiciaría desde la luneta de un simple espectador las coreografías de Eduardo Rivero?

Sin falsas modestias, las disfrutaría mucho, y luego pensaría: "De ser coreógrafo, me gustaría hacer obras iguales a ésas".

Gracias, maestro, por esta charla que tan gentilmente me ha concedido. Quizás coincidamos en algún teatro y desde el luneta aplaudamos con entusiasmo la obra de Eduardo Rivero. ■

tablas

PREMIOS DE LA CRITICA

El jurado del Premio de la Crítica de **tablas** (Raquel Carrió, Carlos Padrón e Inés María Marteatu), otorgó este galardón al trabajo: **Mi Arca**, de la poetisa y crítica teatral, **Nara Mansur**, mientras que el de Investigación le fue conferido a: **El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961): crónica de un des/cubrimiento**, de **Miguel Sánchez León**, del Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas.

Asimismo, recomendó la publicación de **Tres enfoques diferentes de un mismo personaje**, de Roberto Gacio, y **El frutero, Pelusín de Trujamán**, de Armando Morales.

EL TEATRO NACIONAL DE CUBA

(1959-1961): CRONICA DE UN DES/CUBRIMIENTO

Miguel Sánchez León

a Rine Leal, por su presencia permanente

Este texto es una síntesis parcial de dos de los capítulos del libro en preparación: "Memoria de un Elefante Blanco" -título provisional-, que recoge toda la investigación del autor sobre el TNC en el período seleccionado.

INTRODUCCION

Cuando comencé a investigar sobre el Teatro Nacional de Cuba, de inmediato tuve la sensación de que pisaba una especie de isla abandonada y llena de espejismos, un campo poco transitado pero con una luminosidad terca y lejana, cuya naturaleza se me iría develando poco a poco en toda su exuberancia y detalle, a medida que me iba intrincando en su vertiginosa realidad, en su grandeza compleja y primordial.

Para quienes éramos niños en la época en que se creó y funcionó, la memoria nos aportaba unos cuantos fragmentos de imágenes -que nunca han sido borradas totalmente- de algunas obras que presenciamos y que impresionaron, de cierto modo profundo, la sensibilidad. Los montajes de **La ramera respetuosa**, de Francisco Morín, y **El lindo ruiñeñor**, de Dumé, los espléndidos espectáculos del Conjunto de Danza Moderna de Ramiro Guerra, los que de nuestro folclor llevó por primera vez a la escena Argeliers León y la fulgurante experiencia de ver en su estreno en Cuba la Opera de Pekín en aquella sala Covarrubias aún en construcción, se activaron en mi

enero-junio/1997 **tablas**

memoria con la fuerza misteriosa de hitos personales que también es trascendencia de la labor de esa institución. Por borrosas o fragmentarias que fueran, tales imágenes habían quedado impregnadas en mí.

Mediante la revisión completa de los periódicos *Revolución y Hoy*, de otras publicaciones de esos años, y de los pocos documentos disponibles que por fortuna habían sido conservados, se fueron definiendo los primeros contornos que más tarde -tras una labor semejante a la de armar un rompecabezas de mil piezas- se concertaron en una estructura y dimensión muy singulares en el tiempo. A la par, se perfilaba más y más un mundo que empezó a mostrarme, a hacerme inteligibles, sensibles y comunicables sus creaciones: su maravillosa riqueza y su insoslayable (y no debidamente reconocida entonces) importancia cultural y artística. Luego vino el hurgar en la memoria de más de una veintena de sus protagonistas, en entrevistas semiestructuradas en las que se fueron volcando y ordenando los recuerdos en una constelación de aspectos que se iban armoniosamente imbricando en una obra impetuosa de esfuerzos y logros asombrosos de quienes, al recordarlos, me los entregaron en las conversaciones con la misma generosidad y mucho del amor que pusieron en ella, a fin de que yo hiciera -sin saber a ciencia cierta si lo conseguiría- el oficio de cronista de la memoria.

La escasa historiografía publicada que aún padecemos en Cuba sobre el desarrollo del movimiento teatral, sus instituciones y sus etapas especialmente durante la Revolución, sólo dedica al TNC alusiones inconexas respecto a espectáculos, comentarios de pasada y menciones dispersas, a pesar de haber sido la primera institución creada en el propio 1959 para la atención y el fomento de las artes escénicas en el país.

Los datos para la investigación tenía que buscarlos, comprobarlos y organizarlos partiendo de su aparición en los periódicos y teniendo en cuenta el sesgo de la visión testimonial de los contemporáneos de aquellos acontecimientos en la crítica teatral. Poco o nada hay publicado sobre lo que esta institución, creada antes que el CNC, había concebido, realizado y expandido. Ni pensar en hallar una exposición ordenada y valorativa de su labor no sólo en lo estrictamente teatral, sino en el más amplio sentido cultural. Las referencias oficiales posteriores (discursos o documentos) fueron muy pocas y ligeras, y puede decirse que prácticamente casi nunca existieron: todo en cada momento parecía haber surgido de la nada.

ALGUNOS ANTECEDENTES Y CREACION DEL TNC

A principios de 1951 se inicia la compra por el Estado de los terrenos en el área de la denominada Plaza Cívica José Martí con vistas a la construcción del Teatro Nacional de Cuba, para lo cual se convoca a un concurso de arquitectura en ese mismo año. El 8 de agosto se entregan los premios y el proyecto ganador es el de Julio Conesa, cuya autoría no es mencionada nunca más, a tal punto que no hay confirmación documental

-sólo conjeturas más o menos argumentadas- de que el proyecto ejecutado haya sido el galardonado.

El golpe de Estado de Fulgencio Batista introdujo cambios no sólo en los agentes gubernamentales responsabilizados con las obras de la Plaza Cívica y en el aparato de obras públicas, sino en la propia dirección del Patronato encargado de atender la edificación del Teatro Nacional. El 29 de julio de 1952 se coloca la primera piedra del edificio y dos meses más tarde se firma el contrato con la representación de la compañía Purdy and Henderson como contratista civil y con el arquitecto Nicolás Arroyo como director técnico y facultativo de la obra.

Inspirado en el Radio City de Nueva York, el Teatro Nacional tendría un moderno escenario con plataforma automática para las orquestas, contaría con tres salas: una grande para espectáculos de ópera y ballet, una pequeña para teatro dramático y una "experimental", así como con amplios locales para camerinos, almacenes, talleres, biblioteca y academias que funcionarían en el mismo edificio. El que sería el teatro más grande de Cuba, se esperaba concluir en julio de 1954, año en que se le nombra como Teatro Nacional Gertrudis Gómez de Avellaneda, en virtud de una campaña realizada por ilustres personalidades de la prensa y la cultura, encabezadas por la poetisa Dulce María Loynaz de Alvarez Cañas. Sin embargo, la construcción marchó tan lenta y discontinua que el Gobierno Revolucionario encontró gran parte de la obra por hacer.

En junio de 1959, el Gobierno Revolucionario crea la primera institución estatal en el ámbito de la cultura escénica: el Teatro Nacional de Cuba, para apoyar, organizar y promover las actividades teatrales.¹ No obstante, ésta desbordó los muros del edificio que se construía para convertirse en un proyecto expansivo que unió, vertebró y encauzó eficazmente las aspiraciones creadoras emergentes desde años anteriores, transformándolas de manera radical, al aflorar en estos momentos, en conjunción con todas las iniciativas sociales, artísticas y culturales, en un auge teatral antes nunca visto, que abarcaba desde el Ejército Rebelde, el Movimiento 26 de Julio, las universidades y los municipios hasta las agrupaciones e instituciones estrictamente culturales.

¹ El 12 de junio de 1959 se promulgó la Ley no. 379, por la cual se disolvía el Instituto Nacional de Teatro, creado en 1955 durante el gobierno de Fulgencio Batista, que no había cumplido función alguna y cuyos fines deberían ser desarrollados en lo adelante por el Ministerio de Educación. Según su texto, se ponía bajo la jurisdicción de este Ministerio el Teatro Nacional Gertrudis Gómez de Avellaneda, que se venía construyendo en la entonces llamada Plaza Cívica: un vasto edificio con tres salas para espectáculos y todos sus locales anexos. Según prescribía la Ley, esta medida respondía a la necesidad de estructurar, de forma coordinada, las diversas actividades artísticas y culturales que se desarrollaban en el país bajo la dirección de múltiples organizaciones oficiales y semioficiales. Los salones y locales del Teatro Nacional serían dedicados por el Ministerio de Educación preferentemente "a llevar a cabo la labor de fomento y desarrollo que el Estado Cubano debe realizar en lo referente a teatro, música, ballet, ópera y actividades artísticas en general".

Subordinado al ministro de Educación, el TNC quería ser el lugar indicado desde donde pudiera iniciarse "una verdadera revolución cultural de todas las manifestaciones escénicas del país."² Y asumió así -incluso considerando su breve existencia- la envergadura de un propósito nacional, ente aglutinador de ideas y voluntades de creación cultural en su más amplio sentido, para convertirse en un foco de gestación, irradiación y cambio del arte escénico en el país. Fue por eso que, junto a la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, constituyó el germen orgánico que dio nacimiento al Consejo Nacional de Cultura, el que lo integró a partir de sus logros y definiciones a su estructura desde mediados de 1961.

Mas la estructura organizativa que adoptó el TNC en julio de 1959 era muy simple: estaba conformada por cinco asesorías, cuyo núcleo directivo inicial determinó que funcionarían como departamentos: Folclor, Música, Artes Dramáticas, Danza y Administración, dirigidos, respectivamente, por Argeliers León, Carlos Fariñas, Fermín Borges, Ramiro Guerra y Rafael López, quienes habían venido colaborando en las actividades culturales del Movimiento 26 de Julio. Isabel Monal -en ese momento responsable de Cultura de ese Movimiento y subdirectora del Departamento de Bellas Artes del municipio de La Habana- fue nombrada directora general.

Pero la consistencia que apreciamos hoy en esta concepción orgánica para la estructuración y el desarrollo del trabajo artístico y cultural, procedía de una experiencia que sirvió de apoyo originario, acto de formación del núcleo capaz de realizar los cambios exigidos, precisamente por la comprensión alcanzada en los heroicos esfuerzos hechos por cada uno años atrás, los que cristalizaron en mayo de 1959 en la celebración del Primer Festival de Arte Nacional.³ Este evento no sólo fue demostración de inquietudes renovadoras, sino la irrupción de ideas que inmediatamente fraguaron en un programa cultural llamado a hacerse realidad por la energía y el talento que les imprimía un grupo de jóvenes intelectuales y artistas decididos a hacer un trabajo cultural a gran escala, en medio, con y por las mismas transformaciones que se iniciaban en la vida nacional. Sus miembros habían fermentado en distintas esferas las carencias y el desinterés de los gobiernos anteriores hacia la cultura, habían acumulado las mismas inconformidades, habían advertido en sí frustraciones y esperanzas parecidas, ahora convertidos en un entusiasmo tal, que hallaba por primera vez resonancia en toda la sociedad, una apertura total de oportunidades para la realización completa de

² Informe al doctor Fidel Castro de la doctora Isabel Monal, directora del Teatro Nacional, La Habana, 7 de diciembre de 1959, en el Archivo General de Cultura, Ministerio de Cultura.

³ Convocado por la Sección Provincial de Cultura del Movimiento 26 de Julio en La Habana, entre sus organizadores estaban, además de Isabel Monal, Fermín Borges, Argeliers León, Ramiro Guerra, Rafael López, Enriqueta Fariñas y Carlos Fariñas. En este Festival se presentaron programas de teatro, música, exposiciones de pintura en la Galería de Arte de La Rampa, así como un plan de conferencias sobre música y teatro y una muestra de objetos de nuestro folclor.

lo que hasta entonces habían sido denodados y aislados proyectos personales.

Este grupo fundador coincide -con los matices individuales intransferibles, por supuesto- en torno a los criterios principales sobre lo que un arte nacional y popular podría ser: "abrir nuevas oportunidades al arte nacional" con un rígido signo de calidad y "llevar al pueblo un programa de rescate de sus valores más apreciables en el campo del arte". Estas ideas forman como una doble vertiente fusionada en toda la labor del TNC, donde este grupo comienza a laborar de forma directa un mes después del mencionado Festival, promoviendo -en sus casi dos años de existencia como entidad prácticamente autónoma- la manifestación del talento bajo un criterio de libertad y la oposición a cualquier tipo de coerción en el arte, la valorización de nuestra cultura en una estrecha vinculación y confluencia con el pueblo, la propagación de la creación artística hacia sectores no tenidos antes en cuenta y el fomento de la investigación, el rescate y la difusión de sus valores más genuinos en su interrelación con la cultura de otros pueblos.

Ello confiere a esta obra una tremenda fuerza motivadora interna, libremente sentida y compartida, al encarar siempre todo lo que habrían de hacer, pese a cualquier escollo que nunca se presentaría como insuperable. Es el fenómeno de la entrega total al trabajo, tan consustancial a cualquier acto de creación, en que las creencias, los medios y los fines individuales se entroncan, sin distorsión ni dobleces, en la obra común. Es la tarea de todos una realización individual libre y plena, un espíritu de lograr lo que parecía imposible, un fervor de imaginar y realizar, de pensar y llevar a cabo, que la propia organización y una sabia dirección van a mantener o reforzar.

Lo resumido a partir de testimonios separados de cada participante que entrevisté pudiera interpretarse como una imagen ilusoria de un pasado idílico que se embellece en el transcurso de los años. Tal coincidencia evidente no encubre las desavenencias, los choques, las tensiones y contradicciones que inevitablemente aparecen cuando confluyen tantas personalidades y maneras de ser diferentes. Pero lo típico fue el logro de un funcionamiento armónico, un colectivo verdaderamente unido por un común fin, infinitamente diverso, que agrupaba a artistas, empleados de la administración, obreros de los talleres de escenografía y vestuario, encargados de las publicaciones, choferes, compradores, ujieres y taquilleras, en su totalidad identificados en la misma actividad vital, en el propósito afín.

Para quien pasados más de treinta años analiza los testimonios sobre el TNC, se presenta -dentro de la precipitación de los acontecimientos- las urgencias de las necesidades, las inevitables dificultades, lo inesperado de incidentes y accidentes y la continuidad de una conciencia clara sobre lo que había que hacer y el modo de hacerlo eficazmente. Las coyunturas se tornan factores que ayudan a seguir adelante. Tal vez sea ésa la razón por la cual la organicidad estructural lograra una coherencia difícil de borrar después, pues pienso que respon-

dió justamente a las propias necesidades y peculiaridades del teatro como fenómeno artístico y a un conocimiento profundo del estado en que se encontraban las artes escénicas en Cuba en ese momento, haciendo corresponder la naturaleza y el alcance de las tareas en cada una de las mismas, con las exigencias y posibilidades latentes y los propósitos manifiestos en cada caso o etapa, sin perder la conexión estrecha y dinámica con las potencialidades y el contexto externos a la institución.

El TNC logró así una interrelación inmediata y sistémica (usando este término actual) que buscaba una conciliación activa entre todos los elementos de la creación escénica como un proceso y una práctica trascendentes y a la vez cotidianos, mediante formas y modos de producción que constantemente ponía en funcionamiento la institución, con el inevitable margen de improvisación y los errores (nunca de estrategia) que pudieran presentarse. Sobre todo se destaca un principio básico: los artistas y creadores en general eran (sin intermediarios burocráticos, ni agentes supremos) los generadores y realizadores efectivos de sus planes y proyectos, sus máximos ejecutores y responsables en un trabajo de dirección y cauce colectivos, que buscaba la unidad y representatividad de los diversos estilos y manifestaciones sin limitación normativa alguna, creando al mismo tiempo las bases para el desarrollo de otros aspectos precarios entonces en las distintas manifestaciones o en sus receptores. Ello se materializaba, por ejemplo, en que todos los elementos administrativos y de producción estaban por definición (incluso físicamente), en dependencia directa de la creación artística y no a la inversa, como llegó a suceder en épocas posteriores al crecer y separarse los talleres y almacenes nacionales, las instalaciones y las propias instancias de dirección del CNC, como resultado de la centralización a escala de todo el país y el aumento consecuente de los grupos teatrales. "Y si un artista necesitaba alguna cosa -me relató Isabel Monal-, la administración del TNC no podía oponerse. Y así se fue creando una sensibilidad y comprensión mutuas".⁴ Y esto a pesar de las dificultades, entre las que se hallaba una que gravitó desde el inicio y durante buena parte de su funcionamiento: la falta de presupuesto, al ser un organismo nuevo no incluido en los presupuestos nacionales. Tal situación determinó que durante varios meses los promotores del TNC no cobraran por ello un solo centavo.

Esta carencia es aliviada en septiembre de 1959 cuando se le destinan ciento noventa y siete mil pesos del disuelto Instituto Nacional de Cultura del régimen de Batista, para sufragar las necesidades del pago a los artistas contratados (bailarines y músicos) y hacer frente a los gastos de los montajes ya comenzados, la compra del equipamiento para los incipientes talleres de vestuario y escenografía y el pago de los obreros y empleados, y mucho después el de los asesores.

Como la construcción del edificio corría por el Ministerio de Obras Públicas, las dificultades surgidas en el financiamiento de la institución no tocaban a la edificación. Esta se intensifica,

pues se desea inaugurar el teatro en diciembre de aquel año con la puesta en escena de **Baltasar**, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, bajo la dirección de Morin, cuyos ensayos se inician en noviembre. Se contratan artistas plásticos que ejecutarían murales y esculturas en el edificio y sus jardines: René Portocarrero, Raúl Martínez, Sandú Darié, Alfredo Lozano, Eugenio Rodríguez, Roberto Estopiñán, Rolando López Derube, Gabriel Sorzano, Tomás Oliva y Rita Longa. Sin embargo, en enero de 1960, la conclusión ha sido nuevamente aplazada, se descarta la obra ensayada para la inauguración y se anuncia que primeramente se abrirá la sala Covarrubias, recién bautizada por los fundadores del TNC, quienes rinden así homenaje a la vertiente popular de nuestro teatro al elegir el nombre del célebre (y entonces bastante olvidado) actor y autor del siglo XIX, destacándolo parejamente al de la Avellaneda, que se reservaría para la sala grande. Simbólica por cierto es la conjunción de ambos nombres como modelo de equiparación de "lo culto" y "lo popular" de nuestra tradición teatral nacional, en la síntesis de la labor seguida en lo adelante por esta institución.

ORGANICIDAD, INTENSIDAD Y AMPLITUD

Se comienza un trabajo acelerado para poner en funcionamiento la sala Covarrubias: se colocan paneles acústicos, se termina el tabloncillo, se da pintura. Primero, serán sillas de tijera. Más tarde, se conseguirá un lunetario y unos equipos de aire acondicionado de un teatro que se desmantelaba en Ciudad Libertad, para dar alguna comodidad a la calurosa sala. Incluso los programas -según una anécdota que me contó Pedro de Oráa- debían ser grandes, tanto por necesidad de contener mucha información (función didáctica) como para que, al mismo tiempo, pudieran servir de abanico a los espectadores.

En febrero de 1960 ya se ha decidido hacer una "pre-inauguración" de la sala Covarrubias. A principios de mes llega a Cuba la primera delegación cultural soviética: el violinista Leonid Kogan y el compositor Aram Jachaturian son anunciados para inaugurarla. De estos conciertos sólo logró darse uno a los constructores y empleados del teatro, porque la sala no reunía las condiciones requeridas.

No obstante, en ese mismo mes ocurre la *pre-inauguración* (como se la calificó entonces) con los espectáculos del Conjunto de Danza Moderna, constituido en septiembre de 1959 con bailarines procedentes del ballet y del cabaré, pero en gran parte por personas que nunca antes habían bailado en ningún escenario y sin formación profesional alguna. También en febrero, Argeliers León presentaba su primer espectáculo con los grupos folclóricos yoruba. Se crea la Orquesta Sinfónica y el Coro del teatro, y se comienzan a hacer conciertos y recitales todas las semanas, en un espectro que abarca tanto la música europea y norteamericana más conocida por el reducido público que había asistido antes a los conciertos de la Filarmónica, como también se incluyen a los compositores cubanos y latinoamericanos en general. El público abarrotaba

todas las funciones en una avalancha sin precedentes en todos los espectáculos, incluso en los conciertos. El de Marian Anderson, la célebre contralto norteamericana, por ejemplo, es interrumpido varias veces por los clamores de un público popular que no había podido entrar en la repleta sala Covarrubias, aún con su lunetario de sillas de tijera. Así comienza una actividad escénica a un ritmo frenético.

Es difícil hacer una exposición condensada de toda la labor del TNC en sus primeros dos años de existencia. Ya desde sus espectáculos iniciales, el TNC resonó, se conoció y reconoció por sus magníficos resultados. Se logró una hazaña: mantener una programación que llegó a ser sistemática en ocasiones, de martes a domingo, inusual en la vida teatral habanera. Se consiguió desviar hacia el teatro algunas rutas de ómnibus los días de función.

En marzo de 1960, el TNC estrena su primera obra dramática: **La ramera respetuosa**, de Jean Paul Sartre, en un montaje de Francisco Morín, con Miriam Acevedo y Pedro Alvarez como protagonistas y un extraordinario éxito de crítica y público (más de dieciséis mil personas en unas quince funciones sólo en La Habana). En abril hará una gira a Santiago de Cuba con iguales resultados en el teatro Oriente. A partir de entonces, el funcionamiento de la sala Covarrubias es permanente. En teatro dramático, los estrenos se suceden: **Santa Juana de América**, de Andrés Lizárraga (premio del Primer Concurso Casa de las Américas), dirigida por Eduardo Manet; **Nuestro pueblito**, de Thornton Wilder, bajo la dirección de Julio Matas (en junio); **El retablo de Maese Pedro**, de Manuel de Falla, dirigida por Vicente Revuelta con el elenco de Teatro Estudio (en agosto); **El filántropo**, de Virgilio Piñera, en un montaje de Humberto Arenal (en agosto); **Esperando al Zurdo**, de C. Odets, realizada en la sala El Sótano por María Ofelia Díaz (en septiembre); **Los fusiles de la Madre Carrar**, de Bertolt Brecht y **Los santos**, de Pedro Salinas, dirigidas por Dumé y Julio Matas respectivamente, en un programa estrenado antes en Bellas Artes (en octubre), y **Yerma**, de Federico García Lorca, con la dirección de Adela Escartín (también en octubre). En diciembre de 1960, el TNC auspicia el estreno de **El jardín de los cerezos**, de Antón Chéjov, conducida por Modesto Centeno en el teatro Auditorium.

En teatro para niños, en marzo de 1960 Dumé estrena **El lindo ruiseñor**, basada en el cuento "Los dos ruiseñores", de Hans Christian Andersen, en versión libre de José Martí, uno de los montajes más hermosos e imaginativos que se han hecho en Cuba. Además, en diciembre estrena **Pompin el Fantasmita** y **La Cucarachita Martina** (versiones de Abelardo Estorino), en una continuada programación para el público infantil tanto en el TNC como fuera del mismo.

1960 es el año de los grandes estrenos de Danza Moderna, con un alucinante triunfo tanto de la crítica como de público, sorprendentes ambos en una manifestación prácticamente nueva para nuestros espectadores: **Mulato**, **Mambí**, **Estudio de las aguas** y **Vida de las abejas** se estrenan en febrero;

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, **Concerto Grosso**, **Ritual primitivo** y **El milagro de Anaquillé**, en abril; **Auto sacramental** y **Suite yoruba**, en junio.

En julio se presenta el gigantesco espectáculo en Las Mercedes (Sierra Maestra), en conmemoración del 26 de Julio, que pone por primera vez a casi dos mil personas (entre artistas, técnicos, obreros y otros trabajadores de apoyo) a laborar intensamente para la representación en un vasto escenario donde se integraron la danza moderna, el coro, la orquesta sinfónica, la actuación y el espectáculo folclórico (la comparsa El Alacrán). Es también la primera vez que cientos de miles de campesinos tienen la oportunidad de ver un espectáculo teatral. En el folclor, la labor del TNC no es menos profunda e intensa. El primer ciclo de esta manifestación, **Cantos, bailes y leyendas cubanas**, se estrena en febrero; **Bembé** en mayo; **Abakuá** en agosto, y **Yímbula** en noviembre. Todos son realizados por intérpretes-practicantes originales de las distintas vertientes del folclor cubano de ascendencia africana. En 1960 también comienza el Centro de Estudios del Folklore, patrocinado por el TNC con sus publicaciones y su Seminario en el que se formarán investigadores en esta materia.

Se ha integrado la orquesta sinfónica y el coro del TNC. Todos los meses se ofrecen conciertos y recitales con solistas cubanos y extranjeros. La orquesta acompaña además todas las presentaciones de danza moderna.

El cúmulo de espectáculos extranjeros auspiciados y llevados a escena por el TNC es impresionante: el Conjunto Artístico de China, con la Opera de Pekín, en junio y julio; el Ballet Folklórico Georgiano, en junio; el Conjunto Teatral Chileno, en cuyo elenco llegó por primera vez a Cuba Víctor Jara; el Ballet Bhaskar, en septiembre; el Ballet Nacional de México, en diciembre, al igual que el Conjunto de Bailes Folklóricos de la URSS.

La repercusión en la crítica teatral de los espectáculos fue impresionante por los logros artísticos reunidos al finalizar 1960. Al año siguiente, la ARTYC⁵ selecciona **El lindo ruiseñor**, la **Suite yoruba** y **Mulato** entre los espectáculos más destacados del año anterior, con premios especiales para la Opera de Pekín, el Ballet Yugoslavo y el Ballet Ruso Georgiano.

También en 1960 se ha iniciado la realización de una idea de Fermín Borges: el Seminario de Dramaturgia, con sus diferentes ciclos en los que colaboraron José A. Escarpanter, Mirta Aguirre, Adolfo de Luis, Rolando Ferrer, Antón Arrufat, Osvaldo Dragún y otros. De este Seminario saldrá un importante número de autores que se destacarán ya en la propia década del 60 dentro de la producción dramática cubana.

Asimismo, en este año comienza la experiencia pionera de la Brigada Teatral Revolucionaria formada por el TNC, como una idea de Fermín Borges e Isabel Monal, y con la dirección de

⁵ Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos.

Jesús Hernández, para llevar el teatro a las montañas, zonas campesinas, centros de trabajo, cooperativas y granjas en los más apartados rincones del país. Esta forma de teatro ambulante será desarrollada a partir de 1962 por las Brigadas de Teatro Covarrubias como su derivación directa, y otros grupos posteriormente.

Toda esta labor se acompaña con la convocatoria de concursos de dramaturgia para nutrir el repertorio de los colectivos que se van formando. Incluso antes de que existiera el Departamento de Extensión Teatral en el TNC, comienzan a fomentarse las agrupaciones de teatro, danza y música de aficionados y a darles cursillos de superación, ayuda y estímulo por los distintos departamentos del TNC. Se abrió al público una biblioteca especializada en cuestiones teatrales en la propia instalación. Se establecieron los talleres de costura y carpintería donde se confeccionó todo el vestuario y la escenografía que requerían sus producciones y las del movimiento de artistas aficionados en el país. Y todo esto basado en una inteligente y constante política de promoción de público para el teatro y a precios irrisorios (veinticinco centavos) en todos los espectáculos.

Una de las condiciones para toda esta labor era que el TNC tuviera que organizar la producción de los elementos orgánicos en sus montajes. Pero, por otra parte, la carencia o escasez del presupuesto influyó en que estableciera -también por necesidades circunstanciales y en gran medida por la capacidad y la formación que poseían sus directivos y empleados- un formidable control de todos sus recursos. Asombra hoy encontrar fragmentos de la documentación de contabilidad y costos de las obras con que se operaba en el TNC en esa época, al igual que el dominio mostrado por los entrevistados en cuanto a los aspectos económicos del teatro y sus complejas relaciones con la producción artística. Así se decidió allí que la administración tenía que llevar un sistema adicional al que se exigía nacionalmente, referido a cada espectáculo. Un control de gastos y un presupuesto por cada obra, aunque no llegara a implantarse completo en los talleres, constituyeron una práctica que fue desapareciendo de manera progresiva después en el teatro cubano.

Toda la producción artística realizada en el mismo lugar y bajo una misma dirección inmediata garantizaba el contacto cercano y el flujo adecuado de las interrelaciones entre los obreros de los talleres, los materiales y los artistas. Este aspecto de importancia fundamental para la estabilidad, organización y eficacia de la producción teatral, es algo que como regla tampoco volvió a conseguirse después en grado semejante, cuando los talleres se convirtieron, como certeramente dijo Ramiro Guerra en su entrevista, en "un mundo terrible para nosotros".

Este tipo de organización creaba, a su vez, un sentimiento de identificación y responsabilidad por toda la creación artística y una sensibilidad respecto a la repercusión de la calidad de cada labor individual en el espectáculo en general. Era, al

mismo tiempo, la armazón real, estructural, cotidiana, de relaciones personales de trabajo, contactos directos y comunicación entre todos los artistas, técnicos y obreros de los talleres, quienes garantizaron el logro de una verdadera cooperación eficaz (en su sentido artesanal) dentro de la producción para el teatro. Este aspecto fue resaltado por los entrevistados y pienso que hay que atribuirlo -entre otros factores- no sólo al estado general de satisfacción de cada uno con lo que hacía,⁶ la formación de verdaderos técnicos calificados en la producción teatral, sino, sobre todo, al espíritu creativo y los logros estéticos alcanzados en la realización de las escenografías y el vestuario de muchos espectáculos de estos primeros años y posteriormente, algo que nunca antes pudo lograr el teatro cubano de las décadas del 40 y 50.

Esta misma organicidad se percibe en el trabajo de las publicaciones. Creada originariamente para la edición de obras cubanas y auspiciada por el Estado, la Sección de Publicaciones del TNC se va a ocupar más del diseño y la impresión de programas y afiches, del Boletín *Actas del Folklore* y de otros materiales divulgativos, que propiamente de libros. Sin embargo, no dejan de contarse el de Teodoro Díaz Fabelo, *Olorum*, y una de las primeras recopilaciones de textos teóricos de Brecht, realizada en Cuba por Juan Larco. La calidad de todos los impresos se garantizaba por Pedro de Oraá, quien dirigía esta Sección, como por otros diseñadores y las imprentas todavía de propiedad privada. Lo que resalta es el trabajo coordinado entre los departamentos del TNC, los artistas y la dirección para que la propaganda siempre estuviera a tiempo, así como el origen de la utilización del afiche para la divulgación teatral con una intención además estética. Todo esto puede comprobarse hoy fácilmente si se revisa cualquier colección de sus programas o la prensa de la época: el nivel de calidad y el volumen son sorprendentes para una institución con una existencia tan breve.

TRANSICION Y FINAL

El año 1961 se inicia con la promulgación de la Ley que crea el Consejo Nacional de Cultura adscrito al Ministerio de Edu-

⁶ El estado de felicidad y la dedicación de enorme cantidad de horas al trabajo en el TNC fueron constantes en las entrevistas que realicé. Cito aquí la opinión de alguien que ya había fallecido cuando inicié la investigación y que es representativa por su participación en el teatro cubano, Gilda Hernández:

"Aquello era un organismo difícil, que empezaba con muchos departamentos: música, danza, etnología y folclor, teatro... Desde allí se atendía a los aficionados; se crearon los talleres de vestuario y escenografía. Yo tengo un recuerdo muy hermoso de toda aquella época de efervescencia, de un afán de crear, de estudiar, de hacer cosas nuevas. Se trabajaba mañana, tarde y noche; nadie escatimaba el tiempo y todo el mundo tenía un entusiasmo enorme por el trabajo. Lo del Teatro Nacional fue para mí muy útil en otro sentido, no hacía teatro en la escena; era otro momento de la creación. De lo que se trataba era de impulsar todas las artes"... (Ver Gilda Santana: "Gilda Hernández, una gente de teatro", entrevista, en *tablas*, no. 3, julio-septiembre, 1985, p. 26.)

cación, el cual debía llevar a cabo "una política cultural amplia y profunda, destinada a todas las capas sociales y de una manera especial a los sectores populares". Se dan los primeros pasos para conformar la Comisión de Teatro, órgano colegiado con representantes de las distintas instituciones estatales que tenían que ver con las artes escénicas, la cual es presidida por Mirta Aguirre, quien desde noviembre de 1960 había sustituido a Fermín Borges en la dirección del Departamento de Artes Dramáticas del TNC. A lo largo del país se efectúan importantes cambios organizativos para la estructuración del nuevo Consejo en los niveles provinciales y municipales, y en el TNC no dejan de observarse también estas transformaciones.⁷

En el primer trimestre de 1961 pasan a ser propiedad estatal la mayoría de las instalaciones teatrales habaneras. Simultáneamente, desde el mes de marzo dejan de representarse espectáculos en la sala Covarrubias, debido a las condiciones aún precarias de ésta y a la necesidad de cubrir la demanda de las nuevas salas *nacionalizadas*. La producción dramática del TNC se integra a la programación de actividades del CNC. Sin embargo, la acción del TNC parece acentuarse en lo referente a su Departamento de Extensión Teatral, creado en septiembre de 1960, donde se recogen ya los primeros resultados del fomento de grupos de aficionados al teatro, la danza y la música, que se han ido constituyendo en todo el país.

En marzo de 1961 tiene lugar un evento importantísimo para el desarrollo del teatro y la cultura en esta etapa, hacia una dimensión verdaderamente nacional y popular: la celebración del Primer Festival de Teatro Obrero-Campesino. Quiero citar aquí lo que, con su característico espíritu de síntesis, me confesó al respecto el gran actor cubano desaparecido en 1996, Helmo Hernández:

Antes que preguntes nada, te voy a decir una cosa en general: fue un magnífico período, una época de una productividad, de una laboriosidad entusiasta. Y este período tiene un nombre: Isabel Monal. Ella es el tipo de funcionario más eficaz, más maravilloso que he conocido. Todo lo que hacía tenía el impulso maravilloso de la Revolución, el impulso idealista. Pero todo lo que se propuso, lo hizo y lo hizo bien. A veces tú decías: "¡Está loca!", por lo que quería hacer. Pero es el tipo de locura con que se realizan esas cosas que antes te parecían una locura hacerlas. Ahí tienes: el Festival de Teatro Obrero-

⁷ Creada con los músicos que habían formado en 1959 la Orquesta Sinfónica del TNC, la Orquesta Sinfónica Nacional ya había hecho (el 11 de noviembre de 1960) su concierto inaugural dedicado a la música de Alejandro García Caturía en el teatro Auditorium. La actividad musical empieza a regirse casi totalmente por la Dirección General de Cultura, mientras que el Coro permanece por algunos meses en el TNC, a pesar de que su programación de fines de 1960 se circunscribe a Bellas Artes y la Biblioteca Nacional. El 5 de mayo de 1961 se presenta, bajo la dirección de Serafín Pro, en calidad ya de Coro Nacional en el teatro Amadeo Roldán (antes Auditorium).

Campesino, que parecía una locura y le salió una clase de Festival que le traqueteó.⁸

Organizado a partir de una idea de Mirta Aguirre, este Festival -durante doce noches consecutivas- presenta en el teatro Payret al "pueblo en escena": más de cuarenta espectáculos de teatro, danza y música, interpretados por los grupos de aficionados de todas las provincias. Se trata de las agrupaciones que se habían venido formando, a las que se les impartieron cursos y asesoría especializados por los *primeros instructores* (aquellos que trabajaron como tales incluso antes de crearse la Escuela de Instructores de Arte en el hotel Comodoro, con cerca de tres mil alumnos, en abril de 1961) y los artistas pertenecientes al TNC que servían como supervisores. Estos grupos constituirán la base de los distintos conjuntos teatrales, dancarios y musicales que, con *status* semiprofesional y más tarde profesional, se establecieron dos años después en cada una de las provincias e incluso en muchos de los municipios del país. Fueron también el embrión de todo el vasto movimiento de artistas aficionados que se organiza, promueve y gana inusitado auge en los años subsiguientes, del cual provienen muchos de nuestros actuales actores y directores teatrales.

El Seminario de Dramaturgia, en íntima conexión con este movimiento, aprovisionaba de textos dramáticos las necesidades de los grupos, al tiempo que continuaba sus cursos y talleres. Desde septiembre de 1961 Osvaldo Dragún empieza a dirigirlo, ahora en su sede del antiguo Union Club, en la calle San Lázaro.

La configuración del modo de producción de la actividad teatral sufre modificaciones: la concepción de una programación basada en el montaje de obras por directores contratados, pero sin un elenco fijo, comienza gradualmente a variarse por la práctica de conjuntos teatrales estables. En enero de 1961, Adolfo de Luis estrena *La brújula*, de Gloria Parrado, en la Covarrubias, uno de los últimos espectáculos que se presentan en esta sala hasta su reapertura en 1979. Desde marzo, las obras se pondrán en Hubert de Blanck, Payret, Las Máscaras y en el teatro Mella (antiguo cine Rodi). El TNC se ocupa de que estas instalaciones se mantengan siempre abiertas y con una programación estable y de calidad.⁹ En julio de 1961 se crea el Conjunto Dramático Nacional, dirigido por Eduardo Manet, con

⁸ Entrevista a Helmo Hernández por el autor.

⁹ La dinámica de la producción teatral se mantiene intensa durante 1961: obras de Chéjov, el ciclo brechtiano, piezas de García Lorca, Arthur Miller, Piñera, Estorino, y el inicio, a fines de año, del Primer Festival de Teatro Hispanoamericano de la Casa de las Américas. En el teatro para niños Dumé dirige *El Mago de Oz*, en el teatro Payret, aunque también se presentan espectáculos de marionetas en el Teatro Nacional. Los estrenos se combinan con la programación de las reposiciones. Una cosa llamativa: la cartelera teatral que publica la prensa a partir de estos meses combina con un formato único desde ahora las siglas TNC y CNC en una misma línea, como símbolo gráfico de esta yuxtaposición de valor paritario. Meses después se alterará al pasar el segundo a ocupar la posición titular de la cartelera. En abril, las *Actas del Folklore* aparecen como una publicación de ambas entidades.

unos treinta actores, como un grupo fijo en su sede de L y 11, en El Vedado. En agosto Dumé conversa con la prensa y dice que está preparando en el TNC un amplio elenco dramático para la exclusiva presentación de teatro infantil y cubano: su futuro grupo Guernica.

Danza Moderna estrena **La rebambaramba y Rítmicas**, con coreografía de Ramiro Guerra y música de Amadeo Roldán, en el teatro del mismo nombre, en febrero, manteniendo su programación con los títulos ya estrenados el año anterior. En abril es el primer grupo cubano que interviene en el Festival de Teatro de Las Naciones, en París, donde consigue un estruendoso éxito de crítica y público, y continúa de gira por Alemania, Polonia y la Unión Soviética.

En cuanto al folclor, los espectáculos de 1961 son los mismos del año anterior, con una programación menos intensa. Sigue desarrollándose el Seminario de esta manifestación y la publicación de las *Actas...* pero la actividad central parece estar en la investigación sobre **El barracón** como tema etnológico e histórico de importancia medular para la cultura cubana, así como la recopilación de objetos para un museo folclórico.

A París habían ido, con el Conjunto de Danza Moderna, músicos y cantantes de los grupos folclóricos que causaron gran impacto en el público francés. Este éxito hace que Gilda Hernández e Isabel Monal conciban el proyecto de fundar un conjunto folclórico nacional, idea que -aprobada por Argeliers León y Mirta Aguirre- se podrá realizar al año siguiente a partir de un dinero sobrante de la Dirección de Aficionados del CNC. Como compañía, tendrá su primer estreno en 1963.

Es muy abundante, a partir de junio, la programación de las obras de los grupos aficionados que se han presentado en el Festival organizado por el TNC. En julio tiene lugar el estreno de una obra cubana que provoca un desacostumbrado éxito de público y una sorprendente acogida por la crítica: **El robo del cochino**, de Abelardo Estorino, bajo la dirección de Dumé, en la Hubert de Blanck. Es el primer ejemplo de una sala abarrotada de espectadores por la puesta en escena de una obra cubana.

Dentro de la tonalidad propia del Congreso de Escritores y Artistas de Cuba que se celebra en agosto de 1961, se programan obras de Lorca: **La zapatera prodigiosa**, dirigida por Francisco Morín, y **La casa de Bernarda Alba**, de Ugo Ulive. Al mes siguiente, en el teatro Mella se hace el estreno de **El círculo de tiza caucásico**, de Bertolt Brecht, también bajo la dirección de Ulive, un resonante acontecimiento de crítica gracias al nivel artístico alcanzado por la puesta y sus actuaciones, con más de treinta representaciones a teatro lleno hasta noviembre.

Desde julio de 1961, el Consejo Nacional de Cultura anuncia que se encuentra *planificando* la producción artística para los

próximos cinco años, con una serie de proyectos culturales formulados a través de sus comisiones e integrando una organización provincial, municipal y, en ocasiones, local. Dentro de este espíritu centralizador, el TNC -aunque nominalmente no pierde en un inicio su entidad- ha pasado a constituir un eslabón dependiente de la Comisión de Teatro y Danza del CNC desde mayo de ese año.

Comprobamos que sus funciones se van reduciendo, hasta fines de 1961, a la actividad dramática y la atención del movimiento de aficionados.

Al crearse los talleres y almacenes nacionales de teatro, los del TNC pasan, con el Seminario de Dramaturgia, a ser atendidos por dicha Comisión (luego Dirección de Teatro y Danza en 1962). Las actividades no escénicas del folclor son asumidas por el Instituto de Etnología y Folclor que se crea el 19 de diciembre de 1961. La labor remanente en cuanto a los grupos profesionales constituidos o que se vienen gestando, es trasladada a la Dirección del CNC, aún bajo el nombre del TNC. El trabajo relacionado con los grupos de aficionados y la extensión teatral pronto será contenido de la futura Dirección de Aficionados del CNC, a cuyo frente estará Isabel Monal ya en 1962. La estructura del TNC se ha ido paulatinamente rompiendo, y con la misma su autonomía en la práctica. Modificándose, a pesar de que no varíe en un primer momento su denominación, se hace una mutación real tan sutil que nos ha sido difícil entresacar de la memoria y los documentos, con precisión, los contornos de la institución, que se difuminan y confunden en esta etapa de transición hacia las estructuras centralizadas.

Dentro de tal proceso de tránsito aparentemente identificable, ha ocurrido -según mi opinión- una metamorfosis radical, acaso reflejo de los profundos y drásticos cambios que ocurren en el país en ese momento. La esencia y las funciones del TNC han cambiado como institución, hasta el punto de ir desapareciendo cuando ya se ha efectuado la dispersión completa de sus componentes hacia lugares diferentes, bajo la técnica de la supuesta racionalidad de la centralización. Incluso desaparecerá nominalmente a fines de 1962.

Muy significativo resulta esta especie de discurso fúnebre que escribió Rine Leal en enero de 1963, en homenaje póstumo al TNC:

Desde su creación en 1959 y durante casi cuatro años el Teatro Nacional prestó un servicio incalculable a nuestro desarrollo escénico. De ahí surgieron los grupos profesionales, la Danza Moderna, el Folklore, la Orquesta, el Teatro Lírico y sobre todo los primeros intentos de aficionados y trabajo profesional en las provincias. Fue allí que se establecieron las bases para un trabajo organizado, serio y responsable de nuestro teatro, donde a través del Seminario de Autores Teatrales, los escritores nuevos tuvieron apoyo estatal, donde se descubrieron por primera vez los cuantiosos problemas que el teatro suele

MI ARCA

Nara Mansur

*"La Patria esperaba a la Patria
que viniera a salvarla de su abismo".*

Raúl Hernández Novás, El sol en la nieve.

plantear. La experiencia del TNC (esas siglas que ya usted no verá en ningún programa) ha sido la base sobre la cual se verifica nuestra actual realidad escénica. Y escribiendo lo anterior me ataca una pregunta ¿por qué no compilar y publicar esta experiencia, por qué no editar el trabajo del TNC en estos cuatro años, por qué no explicar al público todo lo que hizo, lo que planeó e inició nuestro Teatro Nacional ahora que desaparece? ¹⁰

El edificio que ocupó el TNC, todavía en construcción en esos años, quedó prácticamente vacío en espera de su equipamiento y terminación, para servir en parte como sede del Conjunto de Danza Moderna y como locales de almacenamiento y talleres de escenografía durante casi dos décadas, hasta que al fin se hace su inauguración definitiva en septiembre de 1979.

Este recuento servirá al menos para comprender que poco hay en lo que existió después como un logro permanente y fundamental en el movimiento escénico cubano de carácter profesional o de aficionados al teatro, la danza o la música, que no haya tenido su origen o no sea una derivación de las ideas, los planes y el trabajo, de esa vida palpitante de continua y frenética entrega y creación en todos los ámbitos, de ese sentimiento de fervor, autoctonía y felicidad desplegados por el TNC en esa época. Porque lo que hizo el TNC (así, con sus siglas, tal y como el público lo reconocía en la cartelera) tuvo en su breve existencia una magnitud, una profundidad, una intensidad y una extensión tales para el movimiento escénico cubano y para la cultura cubana, que -incluso si se pensara como un proyecto malogrado- ¹¹ resultan difíciles de olvidar.

Indagarlas, descubrirlas, analizarlas y ahora darlas a conocer a algunos -y recordarlas a otros- significaron para mí una de las experiencias más fascinantes, vital y humanamente enriquecedoras. Por ello, no busco una pretendida imparcialidad y tengo que agradecer siempre a todos los que concibieron y laboraron de forma incansable en el Teatro Nacional de Cuba en esos primeros años, a los que están presentes como a los que hoy ya no están entre nosotros, su inteligencia, su tenacidad y su amor inquebrantables que con generosidad colocaron en esa obra de la que, pasados más de treinta años, aún somos deudores. ■

¹⁰ Rine Leal: "La nueva organización del teatro cubano", en *Revolución*, 29 de enero de 1963.

¹¹ El 14 de marzo de 1980, la doctora Mirta Aguirre pronunció una charla en el Teatro Nacional en que recuerda cuando éste "era apenas una sombra": "Uno queda encariñado con ciertos proyectos, y quizás más que nunca cuando esos proyectos por alguna razón, se frustran. Y ver que otras manos consiguen llevarlos a cabo, justamente con la orientación que se habría querido darles, proporciona un placer muy grande". (Véase revista *Santiago*, nos. 38-39, junio-septiembre, 1980, p. 19 y ss.

Victor Varela y Teatro Obstáculo han construido **El arca**, quinto espectáculo en una serie de creaciones iniciadas en 1988 en la sala de una casa con **La cuarta pared**.¹

Grupo, reducto, *ghetto*, personas que habitan el espacio del teatro como casa, ritual, patria, amor y persistencia son algunos de los "emblemas" con que el público y algunos críticos los han identificado. El ritual del entrenamiento y el laboratorio, la investigación, el parto demorado -aproximadamente dos años- de cada espectáculo han sido constantes a lo largo de la vida del grupo, tanto como la poliespuma en las diversas texturas de sus puestas en escena.

Victor Varela y Teatro Obstáculo han construido un arca. Víctor Varela-Uzbel-hombre de teatro, Sur, Sebastián, Cocó, la actriz vestida de pionera y Joseph Beuys se encierran "en un espacio enjaulado" sito en Ayestarán y 20 de Mayo, en la barriada -+capitalina del Cerro; hacen piezas, acciones plásticas, imparten conferencias a un grupo de espectadores ávidos de encontrarse con ellos, los constructores de un arca *made in cuba* 1995.

Materiales: un pizarrón, un vertedero de nieve, tres pupitres mutilados de "la función" y "el órgano", bisagras, un manto y un cayado.

Al entrar a la sala el espectador debe ver "el espacio enjaulado del arca abierto". El espectáculo transita en su hora de duración a través de un viaje que comienza con el encierro voluntario -exilio interior- de Uzbel y que sigue con:

- la bienvenida al aeropuerto;
- la domesticación de un juez y tres aduaneros;
- una estrategia;
- la clase;
- el casamiento;
- en tiempos de crisis las estrategias cuentan pero no determinan;
- un accidente inevitable;
- una operación de cirugía menor;
- Cocó y Sebastián/ por fin se despedazan mutuamente/ su *curriculum* aumenta,
- y Los espacios infinitos me aterran pero me convidan.

¹ Desde **La cuarta pared** hasta la fecha, Víctor Varela ha creado, junto a Teatro Obstáculo, **Opera ciega**, **Monograma Cuarta Pared**, **Segismundo ex-marqués** y **El arca**. Ha sido el coreógrafo además de Antoine Marie Joseph Artaud. **Mutilado por la sociedad**, **Techniek Techniek** y **Godot**, para Danza Abierta, grupo de danza-teatro que dirige Marianela Boán.

El personaje Uzbél-guía-conductor-programador del encierro anuncia que él cumplirá "su propio libreto" y la pionera con uniforme, pañoleta y motonetas comienza una serie de "Cuando yo sea grande" quiero ser... al estilo del conocido programa infantil de la televisión, cadena de ideales de la niña que a lo largo de la obra se precipita así: coyote salvaje-maestra-extranjera.

La puesta en escena es un conglomerado de citas y referencias, identidades múltiples, parodia, ironía y autorreconocimientos, tocando clave cubana, cantando *Bésame mucho*... como si fuera esta noche la última vez, y como el propio Benny Moré -que siempre se quedó- *Te quedarás*, presencia musical indiscutible porque además fue hasta hace muy poco el nombre de otro programa de la televisión nacional.

"¿Cómo le llamamos al Arca?" es "la interrogante" que recorre el espectáculo, como "Socialismo o Muerte" o "Pioneros por el comunismo: ¡Seremos como el Che!", el argot popular, populista y político en Cuba. "¿Cómo le llamamos al Arca?" quiere ser entonces la frase-identidad que nos interpela desde su propia duda, para no quedarse en la frase-consigna. Así, desde la escena, los nombres propuestos al Arca son jaula, asesina y suegra.

Los personajes no tienen las respuestas en "el libreto" y a cada rato justifican su comportamiento desde su aprehensión individual y ficcional del rol. "Tengo mi propio libreto" es el estribillo de Uzbél, "poeta que encuentras oscuro el día y sales a tu ómnibus/ cotidiano como arrastrando una sarta de/pasadas palomas".²

El papel higiénico es sublimado como el alimento, por la carencia de ambos en la realidad más inmediata; se menciona esta posibilidad: "rollitos de papel para comer". Las frases hechas y los lugares comunes se trastocan: "odio mío, si supieras/cuento las horas/en vísperas de nuestro casamiento/ no amor/ no salvación".

La libertad es asumida como dimensión personal y el teatro como acto de liberación y propuesta de comportamiento: "Tengo mi propio libreto".

Los personajes cada vez se ven en el espejo de la ficción de la representación, en el artificio del traje, en el invierno "sudamericano" de Sur; Uzbél puede ser el domador de Sebastián cuando le anuncia "ya no ves la novela, eres la novela" -nuestra telenovela brasileña cadena O Globo 9:00 pm-, eres un tiburón sin dientes.

Dentro del Arca se celebra un juicio: Sur es el juez y Uzbél, el acusado. El discurso metafórico de Sur está elaborado con lunas, ojos y un *leitmotiv* que sabe a bolero y a *latin lover*: "Este es mi hombre". Ella misma, otra vez, a lo *remake* del poema al río habanero reconoce el Almendares "éste es mi río", como su cementerio, "las tapias blancas del cementerio de Colón" ("Yo no diré qué mano me lo arranca./ ni de qué piedra de mi pecho nace:/ Yo no diré que él sea el más hermoso.../ ¡Pero mi río, mi país, mi sangre!"³ Hay un "coro de la masificación" formado por Cocó, Sebastián y la pionera, extranjerizante y paris-ófilo, que come bombones, se acuesta como tiburones y es adicto a la televisión.

El Coro resulta consecuente con su condición de almas mediocres: "somos personajes expiatorios, ofrecemos nuestros cuerpos en sacrificio al Arca". El arca presupone un libreto ya conocido de antemano por el Coro con tanto placer, un código de actitudes y respuestas ya previstas. El lugar utópico, la última posibilidad parece ser Groenlandia, la resurrección sólo sería posible en Groenlandia después de que el Arca "se convirtiera en una tumba". Groenlandia como Dios están en todas partes y en ninguna.

Uzbél aclara que está hablando de la imaginación, "de una imaginación de nuevo tipo", como el hombre de nuevo tipo del Che, como el partido de nuevo tipo de Lenin.

Placer/deber, grandes ilusiones de fundar el espacio de la libertad/pérdida de la utopía revolucionaria, La Historia ni épica ni documental sino íntima como el Diario de un poeta o una declaración de amor: "mi odio de melón", Caperucita Roja espía del Lobo Feroz, la novia -Cocó- que momentos antes de celebrarse su propia boda "espera que ocurra algo para que no suceda: una partidura de tabique, un rasguño" que arruine el casamiento "ese" a lo Virgilio Piñera, porque algo que se pueda amar desde el amor es "una bajeza". La estrategia nupcial, como en la memoria y el imaginario de las mejores novelas del género, será colocar los anillos en una cajita en forma de corazón rojo.

Uzbél transita por el espectáculo a través de una serie de espacios como "representaciones": en el aeropuerto, el juicio, el aula de la escuela. El pizarrón se le abre al espectador como receta de gran formato para escribir con tiza la respuesta del examen o del espectáculo (fraude). Desde la escena se le recuerdan al espectador las soluciones exactas: una luna llena, un hombre dentro de ella, una fecha muy poco probable (29 de febrero de un año bisiesto), una paloma y... un arca.

El papel sanitario ha sido sublimado como "alimento", el papel pan, el papel bistec, el papel hamburguesa, pero es también el

² Raúl Hernández Novás: Los ríos de la mañana.

³ Dulce María Loynaz: "Al Almendares".

papel "chivo" del examen y por si fuera poco, de ese mismo papel están hechas las rosas del camino al matrimonio entre Cocó y Sebastián.

En la obra aparece un personaje referido de nombre Mijail "que arrojó sobre la tierra un diluvio que exterminó toda la carne del este" y nos hizo "descubrir" nuevas texturas proteicas como la soya, el fricandel, la masa cárnica y el perro sin tripa.

La pionera que quería ser "como el Che" duda ahora de su compromiso jurado porque se descubre deseando ser también una lycra, un creyón de labios y "un lunar aquí". Nuestra tolerancia social debería tener una respuesta para ella, cuando desde su más descarnada frivolidad nos pregunta: "¿...una puta/ puede ser como el Che?".

El discurso oficial, la institución por la institución, así como los supuestos compromisos quedan visceralmente cuestionados, mientras tanto una niña-pionera levanta un machete de mambi, que será el mismo de cortar la caña para "cumplir y sobrecumplir" la zafra azucarera, nuestra meta más urgente en esta tierra, en esta Revolución de los humildes, por los humildes y para los humildes, desde el marco bíblico de Noé, desde su vocación ecologista y espíritu un tanto convencional que lo hizo preservar una pareja de cada especie, dando por segura la elección heterosexual de cada una.

Sur-Bárbara Barrientos se cita ella misma actriz de los espectáculos del grupo: "**La cuarta pared**/ es una presencia superracional", y de **Opera ciega**: "Me espera un ópera/ ciega como una premonición".

Todo lo anterior se inscribe en ese, nuestro teatro de visión más mordaz, de fiesta de los sentidos, con cierta austeridad visual, un teatro alimentándose "aquí y ahora" del argot de la calle, de nuestra mejor poesía. Un espectáculo que nos quiere devolver a cada espectador, a cada individuo, la mirada al sur y sustituirmos nuestro ojo ordinario y cansado por uno de "perro andaluz".

Pudiera apropiarme de estas palabras de Armando Correa, que se refieren a los rasgos de la dramaturgia cubana de los 80,⁴ porque son perfectamente aplicables al discurso textual de **El arca**:

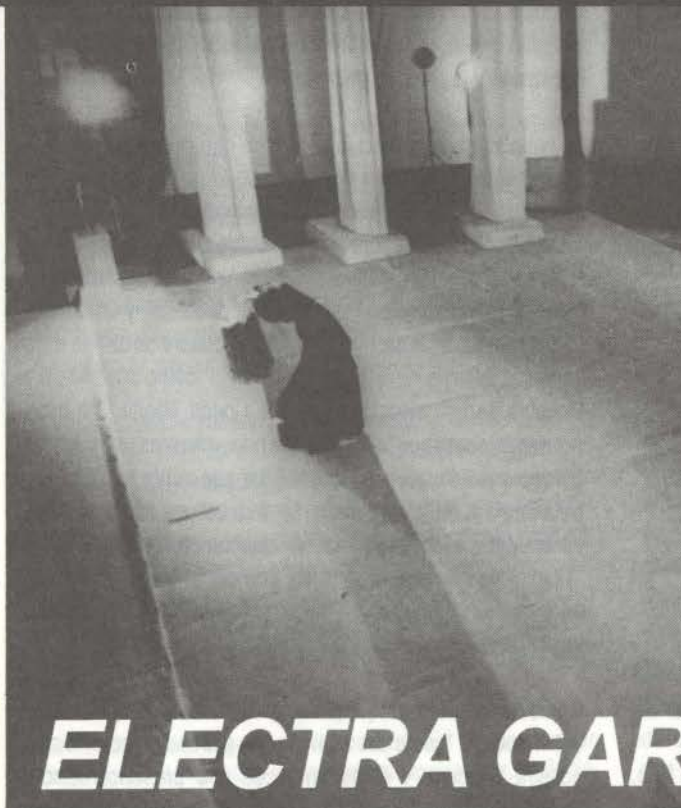
⁴ Armando Correa: "La otra mirada del texto", en **tablas**, no. 2/ 90, abril-junio, p. 11.

"El compromiso con el contexto, los estudios y juegos con el lenguaje, el panfleto y el discurso directo, la cita de la realidad y el afán crítico, la inconformidad y el reflejo de lo cotidiano o la evasión y la retórica distanciada...".

La boda es un espectáculo dentro de otro mayor, la boda se asume como *curriculum vitae*, el pelo largo es la revolución postergada u olvidada, como la ropa psicodélica de los Beatles. En la revolución de ahora hay bicicletas chinas, sida, países fetiches al norte, pioneras que como El Almirante descubren en lugar de nuevas tierras, las bodas del desamor, y un espectáculo llamado **El arca**, que en su último cuadro se ofrece a los espacios infinitos de la libertad individual -como José Martí y Eugenio Barba-, elección personal *a priori*, libertad de osos polares retozando en la fría Groenlandia, mientras una lluvia de poliespuma a lo nieve y a lo **Itsi-Bitsi** cae sobre los actores-personajes mientras toda la estructura semicircular escenográfica de cartón se va descomponiendo como el "Titanic" de nuevo tipo y de fin de milenio en alta mar, en espera de "la revolución de la revolución/ la revolución verdadera".

Como Sandra Ramos, que pintó su Martí -*Mi ángel*- y el cuerpo del héroe es "como un abanico de plumas" tricolor como nuestra bandera, y él es entonces una presencia alada, inasible como un cometa, pero frágil y reconocible hasta por los "desmemoriados" por el rostro y la frente amplia, así Víctor Varela autor/director/coreógrafo de esta "partitura" propone su proyecto "polisémico", "ambivalente", de arca -como caja de embarcación o vivienda flotante sepulcro tronco del cuerpo humano sitio desordenado especie de moluscos boca-desde su sensibilidad, eclecticismo, irreverencia, lucidez e imaginación. Con una factura de realización "muy a lo aficionado" en la que los personajes repiten un tanto esas máscaras y modos reconocibles de anteriores espectáculos o sin el acabado más preciosista de una **Opera ciega**, quizá porque ésta sea "la puesta en escena de la mente del propio Varela".

Esta escritura escénica-instalación de futuro, descubre el deseo de inmediatez de los creadores por un mensaje (aunque sepan que para esto son más indicados el Ministerio de Comunicaciones, Rine Leal, Pablo Picasso y su paloma), la avidez de participación en el debate cultural nacional a partir de nuestras propias contradicciones, donde el teatro se está proyectando cada vez con más fuerza, con una vocación ética y política que "propone elevarse por encima del nivel/ de la realidad y encontrar un sitio cósmicamente/ seguro" a través de lo auténtico del discurso artístico, construido no desde la sutileza sino desde la evidencia burda y primitiva y el disparate iluminador que nos convoca a la reflexión y las preguntas "conozco a uno/ que se fue en fa/ por una alcantarilla". ■



"Hacer teatro, celebrarlo, es dar cuerpo y voz a la imaginación de esa colectividad que forman público y actores. Cuando se logra, irrumpe allí una poesía muy particular que, siendo, deja de ser; ésa es una de las claves para descifrar el enigma de la consistente inconsistencia del teatro".

Teatro Irrumpe

ELECTRA GARRIGO

IRRUMPE EL MITO

GAËL LEROUX

Liliam Vázquez

Electra Garrigó ha subido de nuevo a escena. Ahora, de la mano del maestro Roberto Blanco. Paradójicamente, esta obra que -escrita en 1941- tuvo que esperar siete años para subir a las tablas, ha sido un texto preferido de los directores; es así que, de forma periódica, la ha visto nuestro público, en tanto sus personajes son roles codiciados por cualquier actor. La mitología teatral cubana incluye como uno de sus puntos relevantes la puesta que, en 1960, dirigiera Francisco Morín, y en la cual Roberto Blanco interpretaba el papel de Egisto Don.

Es necesario aludir a esto, porque la actual versión de Blanco está vinculada por nexos de continuidad con aquel hito memorable, ya que el estreno marca un punto de enriquecimiento dentro de la historia de este texto, y al mismo tiempo culmina los primeros quince años de esa propuesta de excelencia estética que es, sin dudas, Teatro Irrumpe.

De esta manera, la mirada finisecular sobre **Electra Garrigó** incluye en su discurso intertextual presupuestos que aluden a la historia del teatro cubano en esta segunda mitad de siglo, lo cual se hace explícito en el programa, que apunta al homenaje a otros creadores, así como al periodo denominado "de las salitas", entre otros, como estímulos e intenciones de esta propuesta.

Electra Garrigó, bajo la mirada de Blanco, nos sugiere una ritualidad que parte de la promiscuidad entre lo sagrado y lo obscuro, entre lo trascendente y lo banal. Es así cómo la propuesta actoral alude por momentos al Gran Guiñol, y llega en ocasiones a alusiones esperpénticas, rompiendo una iconografía establecida, lo que -por supuesto- había sido la intención de Piñera al dibujar estos personajes que, con su irreverencia y desenfado, juegan con los inamovibles caracteres griegos, en un contrapunto entre estos *no-personajes*, inmersos en una *no-realidad* pero condicionados por el *factum*.

El director parte de una profunda interpretación del texto, lo cual permite a los actores asumir cada personaje en una polifonía de acentos, estilos e intenciones que otorgan un hábito posmoderno al resultado logrado.

De obligada cita es la sorprendente interpretación que de Agamenón Garrigó hace Blanco, en su doble función de actor y director. Incluye no sólo la concepción virgiliana, sino que incorpora elementos estilísticos del absurdo, conceptos valleinclanianos sobre el papel del actor y el manejo del recurso del humor con una mirada inusitada. Este trabajo se enlaza por el camino de las analogías y los contrastes con el del resto del elenco; baste citar la imponente presencia escénica de Clitemnestra Plá, que nos llega con la intensidad y maestría que hacen de Hilda Oates una de las figuras más relevantes de nuestro teatro.

Por su parte, Manuel Oña asume el personaje del Pedagogo, una de las claves de la obra, con los riesgos que supone mostrar un carácter dramático conceptual y racionalista con una proyección simbólica, y que, a través de su retórica, logra conformar con sutileza un trabajo que permite adivinar su acción decisiva en la intriga; es el dueño de todas las verdades e ilusiones, y el actor logra transmitir la extraña y esencial presencia del mismo como dueño de los hilos de la tragedia.

Muy convincentes son también las interpretaciones que de Electra, Orestes y Egisto realizan Olga Lidia Abreu, Roberto Bertrand y Elio Mesa, respectivamente.

La difícil asunción de los personajes virgilianos significa, además, trascender y homenajear las históricas actuaciones de sus precededores en la legendaria puesta de Morín, reto que saben vencer en sus interpretaciones, remitidas a una valoración minuciosa del texto, para extraer de éste toda la fuerza delirante de ese "fluido Electra", que transforma por hamartia todo lo que toca; el inevitable sino de Orestes, convertido en energía devastadora; la presencia elegante y cínica de un Egisto que -como buen jugador- sabe cuál es el momento de partir.

Hay que citar, también, la utilización del coro, asumido en esta versión como una fuerza poética integrada al desarrollo de la acción, pues no sólo comenta, sino participa en la misma. Por este camino se arriba a otro de los valores de la puesta: el diseño sonoro como un elemento vital de la

imagen. Es así que el recurso del coro griego -ya en Virgilio atrevidamente transformado con los octosílabos de la Guantanamera- sufre aquí otra multiplicación para incorporar a esta polifonía elementos de la liturgia arará, vinculados sorprendentemente a un Tchaicovski esplendente, lo cual afirma la importancia que otorga el director a la música, constante de todo su trabajo anterior y elemento vital de su *ars poetica*.

Esto se conjuga con un excelente diseño de vestuario y escenografía, que asume tanto la propuesta virgiliana como el trabajo de Andrés García en la puesta de 1960, para recrearlos y enriquecerlos, con resultados tan logrados como la utilización del immaculado traje blanco de Egisto Don, quien aquí lleva a un primer plano las esencias machistas de esa moda que caracterizó, a su vez, a un tipo símbolo de la pseudorrepublica. O la concepción utilizada para el Pedagogo, que propone una confluencia entre lo real, el mito y el absurdo.

No obstante, a pesar de todos los innegables valores aludidos en estas notas, se requieren algunas precisiones en el movimiento escénico y un mayor ritmo interno y dominio del diálogo, para que este estreno llegue a ser el verdadero hito que merecen los quince años de incuestionable y difícil devenir escénico.

El repertorio de Teatro Irrumpe, cuidadosamente seleccionado, llega con éste a su segundo Virgilio. La escena cubana no puede permitirse perder una tercera incursión de Blanco en esa obra fundacional y, claro está, en otros títulos del repertorio clásico y contemporáneo, por lo que se impone una revisión de los procesos que impiden que una plataforma estética y ética como la de este director llegue adecuadamente al contacto con el público, sentido primigenio de sus ideas sobre el teatro.

Desde 1982, cuando el estreno de **Fuenteovejuna**, de Lope de Vega, marcaba su creación, Teatro Irrumpe ha ofrecido una de las más rigurosas muestras dramáticas en la historia de nuestras agrupaciones teatrales, lo cual no fuera suficiente si no se apunta que, junto a ello, aflora un sistema de pensamiento que propone una técnica actoral y una concepción de la imagen que conforman uno de los métodos de dirección más sólido y talentoso de nuestra escena. ¿Por qué renunciar a esto? Que irrumpa el teatro, pero también el derecho de crítica y público a exigir el patrimonio que les pertenece.

TEATRO D'DOS

NOMAS PLAZOS TRAICIONEROS

Norge Espinosa Mendoza

I

Descubrir -entre las líneas apretadas de una cartelera teatral- el título de alguna pieza cubana memorable, y más, hallarlo junto al nombre de un grupo cuya trayectoria ha ido ganando altura e intensidad en estos pocos años de la década, pudiera ser un privilegio para el espectador curioso y necesitado de sorpresas, bien escasas en estos últimos meses, cuando la escena nacional se cubre de montajes que repiten vanamente las conquistas anteriores de quienes los dirigen o, peor aún, insisten en los errores que hacen, de ese cada vez más hipotético espectador, un rostro que va alejándose. Hallar, pues -en un repaso cansado a las propuestas que para cada fin de semana anuncian los teatros-, un título como **La casa vieja**, firmado por Abelardo Estorino en unos años 60 que, como vamos descubriendo, no son fecha tan remota; y más, descubrir que esa pieza viene de la mano de Teatro D'Dos, ganador de no pocos premios en el pasado Festival de Camagüey, acaso permitan (a quien nunca se haya enfrentado a las búsquedas de este pequeño grupo) la aventura de dirigirse a una sala teatral -ubicada no en el circuito más socorrido-, a fin de encontrar allí el raro sosiego que concede, a sus fieles, el teatro cuando se yergue como tal: puro en sí mismo, verdadero hecho artístico. Así ha ido este montaje deslumbrando a aquellos que se acercan a esta versión de **La casa vieja**, una puesta que podría colocarse, limpiamente, a la cabeza de los pocos sucesos teatrales que hemos recibido en los tres primeros meses de este año.

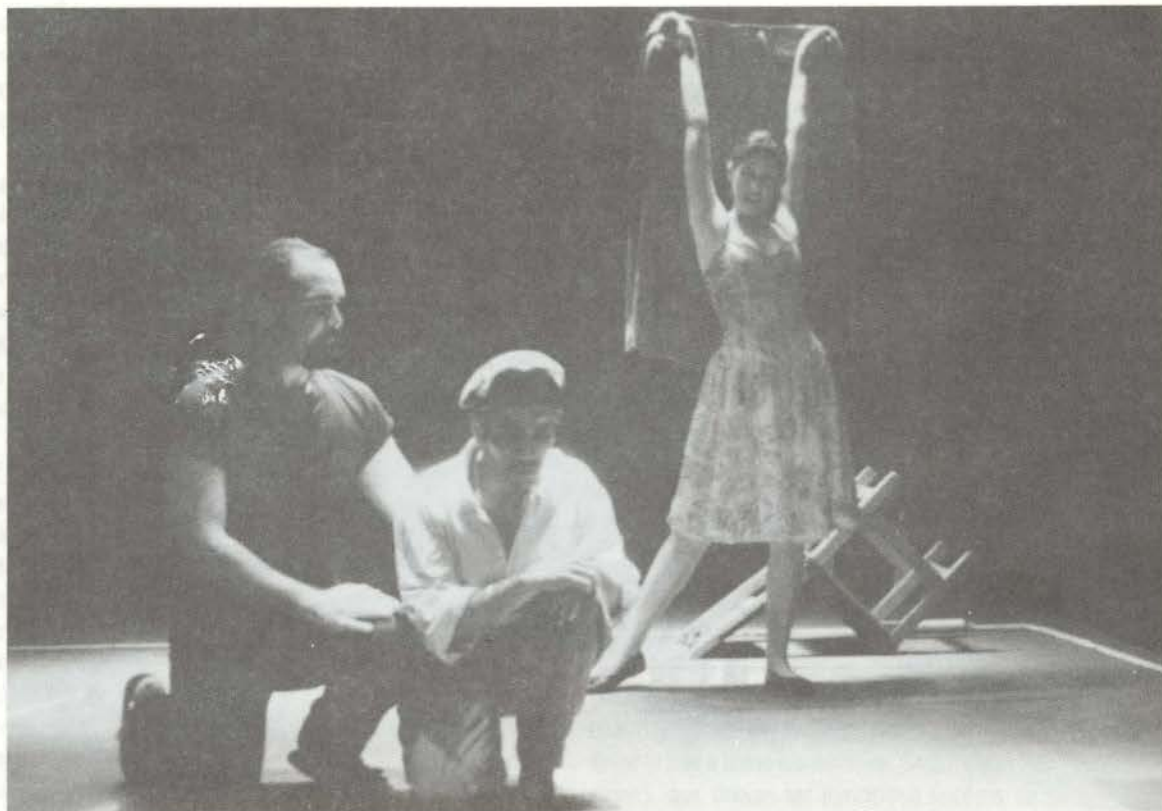
II

Vale rescatar ahora una obra como **La casa vieja**. Escrita por Estorino a principios de los 60, le permitió ganar una Mención en el Concurso Casa de las Américas, y luego verla editada. El paisaje donde se mueven Laura, Diego y Esteban -los hermanos protagonistas- no difiere mucho del que habitan los personajes de **El robo del cochino**; y

algunos de sus temas, si bien tratados de modo más sutil, aparecían también en **El peine y el espejo**. La vida provinciana, aburrida y asfixiante, el prejuicio implantado por una moral que en sí misma deviene su contraria, la mirada hacia la mujer reprimida por estas convenciones y las dudas que marcan un cambio social repentino e indetenible: todo ello regresa a la familia de los Gutiérrez en un texto que pareciera resumen y amplificación de estos temas. **La casa vieja** es, en tanto dramaturgia, una pieza correctísima, de diálogos precisos, capaces de atrapar toda esa atmósfera sin concesión alguna, a través de un aparente tono menor. Legendaria fue la puesta de Bertha Martínez en la que no menos legendaria, me aseguran, fue la actuación de Herminia Sánchez en el papel de Flora, el único ser de la obra que puede plantarse sin miramientos ante los hermanos que callan tercamente. Salvado el paso de silencio que se abrió sobre la dramaturgia de este autor, recobrada en los años 80, sus primeras obras permanecen aún en esa zona que debiera recuperarse, a fin de entender cabalmente lo que Estorino ha ofrecido al teatro de la Isla. Ojalá tuvieran esas piezas mencionadas (y algunas más: imposible no pensar, por ejemplo, en **Los mangos de Cain**) un acercamiento tan revivificador como el que ha sabido otorgarle Teatro D'Dos a **La casa vieja**: una prueba acaso rotunda de cuánta plenitud se conserva en el pasado más cercano.

III

Por primera vez Teatro D'Dos -fundado en 1990 y siempre bajo la dirección de Julio César Ramírez- escoge una obra de nuestro gran dramaturgo Abelardo Estorino para añadirla a su trayectoria. Anteriormente, según su repertorio activo, los espectáculos del grupo -apoyados siempre en el desempeño del actor, la limpieza del gesto y la ejecutoria toda, en la búsqueda de esa tradición que parece perdida: el buen decir- partían de textos que o no eran precisamente dramáticos (**Deriva**, sobre un poema de Dulce María Loynaz, o **La noche**, sobre el libro homónimo de Excilia Saldaña),



JOAQUIN

o que conjugaban poemas y fragmentos de otros autores teatrales, cuya cima es, sin dudas, **Federico**, en el que el desempeño de Daysi Sánchez y Yaquelin Rosales devolvía a los resabidos parlamentos del escritor granadino la frescura originaria, el *duende* tan elogiado. Esas puestas ofrecieron al grupo un cardinal seguro, una geografía breve, aunque firme, sobre la cual ahora levantan los muros de **La casa vieja**, verdadero prodigio de mesura y sobriedad, entendidas al fin no como fealdad o pobreza, sino como los elementos que dotan de una teatralidad intrínseca al ejercicio del actor.

Si loable es el cuidado espacial, la precisión del montaje, no lo es menos el arreglo dramaturgico. La obra, escrita originalmente en tres actos y con varios personajes, se adapta ahora a lo que podríamos considerar un acto único que respeta, sin embargo, las unidades centrales del argumento. El texto, que un director cómodo sólo consideraría propicio para una puesta "realista", se ajusta a la perfección a lo que Teatro D'Dos ha convertido en su sello: el actor como único elemento, funcionando al mismo tiempo como figura central y como

creador de atmósferas, espacios y planos de acción que dotan a la puesta en escena, más allá de su aparente desnudez, de texturas magníficas. **La casa vieja** de Teatro D'Dos es, a un tiempo, la misma y otra, una pieza devuelta a través de un acercamiento respetuoso, que no abrumadoramente venerador.

Imagino que Abelardo Estorino, tan cuidadoso en sus puestas de que el texto "se oiga", como premisa primordial, haya agradecido este montaje. Los actores no sólo dicen el texto, sino que además lo dicen magníficamente. Curiosa paradoja: a juicio de este crítico, los resultados en la búsqueda de una partitura vocal -que incluye tanto al diálogo como la reinterpretación de temas musicales: el famoso bolero de Luis Marquetti *Plazos traicioneros*, o una canción de Los Zafiros- consiguen los momentos más límpidos del montaje, superando, a veces, lo que a nivel visual se ofrece. Bien se ve que todo es resultado de un escrupuloso entrenamiento, y que en algún instante esa cercanía a lo artesanal deja ver sus costuras. Yo, sin embargo, agradezco eso que a otros podría parecer error: son las pruebas contundentes de que el grupo no



JOAQUIN

se ha detenido en los elogios ya alcanzados, de que sus experimentaciones no han llegado a fin, de que les interesa conquistar resultados más perfectos. Difícil no olvidar es la actuación de Daysi Sánchez, quien domina virtuosamente en sus dos personajes (Laura y Flora) lo que a su lado Julio César Ramírez (Esteban) y Jorge Fernández (Diego) van esbozando. Lo demás cumple su misión en escena con exactitud: las tazas rotas donde se toma "el mejor café de Cuba", los taburetes que enmarcan la acción en ese pueblo de provincias que podría ser Unión de Reyes o cualquier otro que el espectador quiera recordar, trayendo a su mente personajes semejantes a los que se reúnen en la casa de los Gutiérrez la noche del velorio. Ojalá pueda el grupo presentar este montaje en una sala que les permita trabajar más con el diseño de luces, y los puntos que aún merecen revisión se consideren nuevamente (la aparición de Flora puede parecer demasiado brusca; ¿serán acaso necesarios la parodia de la controversia y el brevísimo prólogo?; etc.) **La casa vieja** -esta "casa vieja"- permite aún mucho más. El espectador y el crítico agradecen su riqueza, disimulada en esa escena descubierta, pero visible en todo momento, aún en el apagón final.

IV

¿Qué es una dramaturgia, qué es una dramaturgia nacional: la obra que aplaudimos en su estreno, o lo que sólo recuerdan los estudiosos? Ver **La casa vieja**, devuelta así, provoca estas reflexiones. Comprobar que, pese al tiempo transcurrido, permanece como letra viva, nos hace recordar tantas otras piezas que no han subido a la escena ya más. Y se piensa en Brene, en Ferrer, en Arrufat, aun en Virgilio Piñera -¡qué bien nos vendría ahora un cuidadoso montaje de **Aire frío!**-, por sólo mencionar algunos, quizás los más obvios. Títulos tan necesarios como en la fecha de sus estrenos, por lo que aportan y clarifican de nuestra identidad entendida también como cultura, y que lamentablemente se han ausentado de los teatros, para esperar sólo la mirada del estudiante, o la referencia en algún testimonio.

Teatro D'Dos ha conseguido con esta puesta acaso no una cima, pero sí un paso de segurísimo avance. Quisiera el crítico, el espectador a quien va dirigido tal esfuerzo, que otros grupos siguieran esta senda, y que el propio Teatro D'Dos siga ahondando en estas búsquedas, con las cuales gana su paso y el público, y también el teatro que se levanta como un acto de cercanía y diálogo esenciales.

LOS ESPACIOS DE UN JUEGO

Mercedes Santos Moray



ISMAEL

En abril de 1995 me topé con el grupo Jueguespacio, bajo la dirección de Pepe Santos, en Casa de las Américas, y con su versión de la mítica Sor Juana Inés de la Cruz. Ahora, pero en el café teatro Bertolt Brecht, el reencuentro cabalga sobre la grupa de Ofelia, sostenida ésta desde el mito shakespereano pero trascendida, gracias al juego poético y escénico que el director y autor del guión de esta puesta

concibió, con la sustancia de nuestros más puros líricos: Martí, Zenea, Casal, Juana Borrero y la también órfica invocación de Lezama y Virgilio Piñera, en un trabajo de indagación y exploración que lleva implícito un proceso de investigación y análisis para ir a la búsqueda de un discurso apoyado por la imaginación.

Y es que este Teatro del Espacio en Juego -como también se autotitula el colectivo- tiene como proyección una intencionalidad expresiva que cuenta, en primer lugar, con la fantasía y la participación del espectador, porque se retroalimenta del público al que apela, sensorial y conceptualmente, en cada una de sus puestas, aquí con especial énfasis sobre la cuerda del amor a nuestra cultura, entendida ésta en su diversidad y plural riqueza, verdadero protagonista de la puesta en escena que es, en sustancia, homenaje a los héroes, ahora incorporados por poetas y teatristas, músicos y artistas, quienes dan lo mejor de sí -sensibilidad y creación- a la fundación de la Patria, en esta mitología de lo que es Cuba y, auténticamente, ser cubano y cubana en el espacio y en el tiempo.

Con sólo tres actores que se desdoblan en múltiples secuencias -y que cuentan, en este *teatro de cámara*, con el apoyo básico de sus dotes físicas y espirituales, desde el soporte hermoso del propio cuerpo-, es que Pepe Santos puede tejer la tela sobre la araña que descansa en Gretel Roche, Jorge Félix y Edgar de Jesús, sensibilidad e inteligencia sostenidas por la pasión.

Ella es Ofelia y Juana, la virgen triste y Fidelia y María, aquella niña de Guatemala, y es, sobre todo, Cuba, como ellos son la palpación amorosa de Carlos Pío Urbach o de Julián del Casal o de Zenea, en el foso de los laureles, o el mismo Carlos Manuel en San Lorenzo, y siempre, en cada aliento, y sin nombrarlo nunca, pero vivo y latente, ese Martí que los buenos llevamos dentro más allá de las efemérides y que nos dice, todavía, que dos patrias tenemos: Cuba y la noche, y luz, y mar y sombra, y dolor y muerte, y amor a la vida y sueño como la ilusión del amor o la alegría de Eros que respira sin miedo y se nos vuelca en la memoria, para ser imagen cotidiana o deseo intrínseco de esa totalidad tan difícil de aprehender y en la que se integra una identidad que es una en su diversidad.

Puesta en escena que descansa sobre las coordenadas de la cultura cubana, y que de ésta se nutre y le rinde homenaje, desde el piano -también mito- de Lecuona o esa muerte de amor que en *Tristán e Isolda* dejara Wagner o ante la tumba de Ofelia, como el príncipe, en diálogo con el agua, elemento primario que es grito de sentimientos y de una magia que en este teatro se alimenta de la historia, no como elemento factual o epidérmico, sino como piedra, igual a la que se deja en tributo -referencia

hebraica palpable- y que habla de tradiciones, donde el tropo escénico se manifiesta con gran plasticidad.

Gretel -patética en su fibra personal, con fuerte dosis de tensión que señala el futuro de una actriz de carácter- gana cuando avanza desde la Fidelia de Zenea, y nos deja carencias de lirismo en su Juana Borrero. Su cuerda es la de una Tula, no la de la virgen triste. En su discurso, y con el rostro plástico que tanto recuerda a la francesa Dominique Sanda, la joven intérprete va creciendo para adueñarse del final entre sus dos sólidos compañeros.

Jorge y Edgar tienen, a su favor, la elegancia gestual, la explosión justa de la belleza física y la interiorización de los textos, personajes y transiciones, desde la mirada y el rictus, hasta la entonación y proyección de sus voces, en un juego de variantes de una singular expresividad.

Jorge -siempre orgánico- convence, rápido, sobre la articulación de su gestualidad, con la modulación de sus voces y la intensidad de unos ojos que pueden ir más allá de la palabra y del silencio. Edgar cuenta con excelentes dotes naturales, de voz y cuerpo, para trasladarnos al patético Hamlet o poblar de misterios la escena, sobre todo, cuando avanza con fuerza desde la piel y el alma de Zenea, más que en los primeros momentos. Como Gretel, necesita tiempo para calentar el espíritu, pero cuando lo hace se desdobla, deja de ser él y encuentra su camino espléndidamente. Los tres, ella y ellos, tienen la pasión en la sangre y este elemento, de corazón abierto, les ayudará siempre para transitar hacia la madurez escénica. Jorge lo ha demostrado, por el salto evidente entre aquel papel suyo en lo de Sor Juana y aquí en sus múltiples perfiles.

Porque esta obra (lo hemos dicho) -apoyada en las luces de Severino Lafont, la edición de Alejandro Facio y el diseño sonoro de su propio realizador, Pepe Santos- encuentra soluciones imaginativas, no de corte efectista sino plástico, para ir al montaje de su discurso, signada por buena dosis de organicidad.

Felizmente, en el teatro cubano de este fin de siglo vamos recuperando el espacio para que juegue la imaginación y el público deje de ser un ente frío y pasivo que aplauda o no, y se incorpore al discurso conmovido y sensible por el apelativo de mujeres y hombres sensitivos e inteligentes.

ESPERANDO A GODOT Y EL REGRESO DE BECKETT

E. S. D.*



La entrañable arena de un circo, un estilizado árbol blanco en el centro, y se produce un nuevo encuentro con Beckett; otra vez de la mano de José Milián.

Treinta y tres años lo separan de aquel estreno de 1964 con el Joven Teatro de Vanguardia. Desde entonces, Beckett sigue ausente de nuestros escenarios, por lo que Milián nos anota una nueva deuda. Es él, junto a su *troupe* de ahora, el Pequeño Teatro de La Habana, quienes hacen tangible a Beckett para las nuevas generaciones.

Sin dudas, éste es el primer acierto y el verdadero acontecimiento; hecho devenido excepción en un panorama teatral con una apreciación en extremo fenoménica del "aquí" y el "ahora", en cuyo contexto resulta prácticamente un hito lo que es común en cualquiera de las capitales del planeta: la

recreación de los autores clásicos de todas las épocas, incluyendo a los propios coterráneos. De ahí, tanto espectador ávido por dialogar desde la escena con un Shakespeare, un Lope, Calderón, Ibsen, Strindberg, Giradoux, Ionesco, Williams, Brecht, Chéjov, Luaces, Ramos, Felipe, Brene y tantos otros.

No conocí la puesta de 1964. No puedo, por tanto, hablar de similitudes y diferencias con respecto a esta otra de hoy. Supongo que algo de aquel concepto de puesta -y de vida- de entonces, se trasmute a ésta; y también adivino -¡Oh, Heráclito!- que algo, o mucho, nuevo se advierta a partir del Milián de hoy. Lo que sí es obvio -y así lo reafirma la reacción de los disímiles espectadores- es que esta reciente visita a ...**Godot** despide una paradójica frescura.

La arena del circo, Vladimiro y Estragón en sus personajes de *clown* -claves que guían la lectura del espectáculo- transmiten una mesurada ansiedad, una angustia que transcurre como fluido subyacente que asoma por instantes, en un discurso cuyo tono predominante es el desenfado, la brillantez, y en el que alcanza a percibirse -en los entresijos del texto europeo de la primera mitad de siglo y en la visualidad ubicua de la representación- el espíritu cubanísimo del choteo.

Hay como una levedad -que no ligereza- en la puesta; como una aceptación, una disposición a lo que viene y a su asunción, que me recuerda la antropofagia de nuestras culturas; esa capacidad de incorporar y hacer propio cualquier elemento foráneo que inicie su circulación entre nosotros y que, en mi particular sentir, también alude a una "filosofía" de fin de siglo que nos mantiene más como espectadores actuantes, individuos dispuestos al intercambio cuando otro lo provoca, que como rebeldes o meros iniciadores de la acción.

El excelente manejo del texto (conseguido en especial por Yubrán Luna, como Vladimiro, y Hugo Vargas, en Estragón), con una dicción inusual, por su calidad, entre nosotros, y sus recursos actorales -dominio del cuerpo, versatilidad, comunicación con el espectador- contribuyen a la acogida de esta difícil pieza entre el público de estos días. Luna, en específico, resulta un actor a quien no se le puede dejar de mirar; con un carisma especial, una labor plena de matices, muestra un dominio en las transiciones y en los distanciamientos que lo denotan como un intérprete altamente creativo.

Buen desempeño alcanza también el resto del elenco en un trabajo provocativo, sobre la peligrosa cuerda del expresionismo y el grotesco: Alfredo Reyes, como Pozo; Waldo Franco, como Lucky, y Esther Ierd Marcos, en el papel del Mensajero; para cada uno, Milián reservó complejas tareas.

Este siempre audaz hombre de la escena (**Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma, La toma de La Habana por los ingleses, Carnaval de Orfeo,**

Juana de Belciel...) construyó con eficacia perturbadoras imágenes escénicas, como el baile de Lucky o su proceso de pensamiento; la propia imagen física de Pozo y Lucky y el diseño espacial de la relación entre ambos, o la peculiar concepción del Mensajero de Godot (la esperanza) con todos los atributos de una prostituta.

Como amante y artífice del musical entre las expresiones del teatro, Milián privilegia a la música en su concepto de puesta. Presente algo más de la mitad del tiempo destinado al discurso dramático, a ella se le asignan importantes funciones: el redoble inicial de la pauta primera de la situación de espera, y el *collage* de canciones de fin de acto, que nos impele a reflexionar sobre el espacio que ocupa *la espera* en la existencia humana. Incluso, determinadas soluciones escénicas se corresponden con los códigos de la mejor tradición del género, y creo que aquella supuesta levedad que le confiero a esta recreación escénica, ese cierto aire amable que percibo en esta obra, tienen mucho que ver con el uso de la música como lenguaje dentro del discurso íntegro del espectáculo, con el acento irónico que le marca.

De cualquier modo, **Esperando a Godot** corresponde a esa poesía dramática que perdura, que pareciendo no estar anclada en ningún tiempo ni espacio, alude a lo más esencial y profundo del ser humano. Pese a las muchas visitaciones continúa preservando su misterio, siendo esa suerte de caleidoscopio de infinitas y estremecedoras imágenes.

Supongo que en una época donde la escena alternativa alcanza tal predominio y la experimentación y el cambio son reglas más que una excepción, aquéllos más inquietos entre los artistas se ufanan de tener a Beckett como compañero de viaje.

Yo, por lo pronto, doy las gracias a José Milián y a los artistas del Pequeño Teatro de La Habana.

* Esther Suárez Durán

LA OPERA RITA TODO UN DONIZETTI

Ada Oramas

¿Por qué **Rita** precisamente en el año que se conmemora el bicentenario del natalicio de su autor?... ¿Por qué una ópera de cámara si Donizetti es uno de los compositores italianos más prolíficos de su época y de mayor trascendencia en el tiempo?... Quizás parezca una decisión impensada, analizando los valores de sus composiciones operísticas.

Con esta obra y con **Lucia de Lammermoor** (esta última prevista para el Festival Internacional de Arte Lírico), el Centro Pro Arte Lírico rinde homenaje a Gaetano Donizetti. En cuanto a **Lucia...** sobran los argumentos. Con respecto a **Rita**, el análisis ha de ser más profundo y descubrir que en ella está inscrito...

EL ESTILO DONIZETTI

El reto a los cantantes, muy especialmente a *las prima donnas* es una característica de este músico, por las complejidades vocales que exige en sus partituras. Un buen ejemplo de ello se encuentra en **Lucia de Lammermoor** y en **La Favorita**, pero **Rita** también plantea serios esfuerzos de técnica vocal a la soprano y al tenor.

Su inclusión en el repertorio de la Opera de Cuba se debe a la riqueza de su lenguaje musical, pese a tratarse de una obra en un acto, y a que su trama posee cierta vigencia desde el punto de vista social. Pero, además, quedó de manifiesto en las dieciocho funciones presentadas en escenarios bien disímiles -en las provincias centrales de Cuba (Villa Clara, Sancti Spiritus y Cienfuegos), en el museo histórico del Cerro y en la sala Alejo Carpentier del Gran Teatro de La Habana-, que posee un encanto especial. Y propicia una comunicación muy directa con el público que disfruta de los enredos anudados en su trama.

A la comprensión de cuanto ocurre en escena contribuye el hecho de ser cantada en español, al igual que ocurrió en su estreno en Cuba, en el teatro Tacón, de La Habana, el 5 de enero de 1876. Casi un siglo después, en 1959, fue escenificada por un elenco de primeras figuras, en la Sociedad Pro Arte

Musical, y cantada en italiano (los días 3 y 4 de noviembre, en el teatro Amadeo Roldán).

Aunque el público la acoge con entusiasmo, Donizetti la tenía un tanto oculta, hasta el punto que la escribió en París en 1840 y nunca la llegó a representar. Ocho años después de su fallecimiento, la Opera Comique de esa ciudad la estrenó el 7 de mayo de 1860, por considerarla simpática y bien concebida desde el punto de vista musical.

Se trata de una ópera cómica, llevada a farsa. Su personaje central mucho tiene que ver, en sus rasgos psicológicos, con **La fierecilla domada**, de Shakespeare (aunque la trama es totalmente diferente). Ella se siente realizada en el maltrato a su segundo esposo, como una absurda represalia a las golpizas que le propinara el primero, a quien cree muerto, pero... Se producen escenas muy jocosas. Su valía como *divertimento* y la eficacia de los recursos armónicos conjugados por Donizetti permiten catalogarla como una joya en su género.

PARENTESIS PARA UN MÚSICO GENIAL

Nacido en Bérgamo, el 29 de noviembre de 1797, Gaetano Donizetti ha traspasado los umbrales estilísticos del *belcantismo* y sus obras mantienen el magnetismo de su estreno, quizás porque supo recrear la atmósfera de la dramaturgia en las *fioreturas* de sus frases musicales.

Cultivó lo cómico y lo dramático en la operística. En la primera vertiente resaltan **Elisir d'amore** (1832) y **Don Pasquale** (1833). En la segunda, brilla por encima de todas **Lucia de Lammermoor**, que fue llevada por la Opera Nacional de Cuba a España en la gira de 1995.

Donizetti escribió setenta óperas, una misa de Réquiem (dedicada a su amigo Vincenzo Bellini), varios cuartetos de cuerda y otras obras de cámara. En 1845, cuando se encontraba en Francia, en la cima de la fama, una parálisis nerviosa tronchó su genio creador. Regresa a su ciudad natal donde muere, víctima de terribles sufrimientos, el 8 de abril de 1848.



FOTOS EXPOSITO

LOS RETOS DE RITA

El personaje de Rita históricamente ha sido abordado por las sopranos lírico-ligeras, aun cuando las líricas también la han incluido en su repertorio, a partir de la amplitud de su *tessitura*. Ello ocurre con cierta frecuencia en el género *belcantista*, pues tanto Bellini como Donizetti, y más aún Rossini, permiten esta libertad a los intérpretes en cualquiera de las cuerdas, para variar las cadencias en las *florituras* de las arias y adaptarlas a sus registros.

Por eso, en *El barbero de Sevilla*, la Rosina que compuso Rossini fue concebida para mezzo, una *tessitura* difícil de encontrar y por eso se han hecho arreglos, se han subido tonos y la han abordado no sólo sopranos líricas, sino ligeras o de coloratura. Y algo así ocurre en *Rita*.

El aria de la protagonista, *Van la casa e l'albergo*, es la tarjeta de presentación del personaje. Tras unos breves compases de la obertura, Rita realiza una *entrée* en escena, con un breve recitativo que da paso al aria. En la puesta operística que nos ocupa, las tres intérpretes abarcan otras tantas cuerdas: Marta Santibáñez es de *coloratura* absoluta; Indra Sesti es la típica lírico-ligera; mientras Elaine Rodríguez, de sólo 19 años, se perfila como una soprano lírica, con tendencia a lírico-ligera.

Realmente, no es ésta un aria que implique grandes esfuerzos en los agudos. El final queda reservado

como un recurso opcional a la cantante. Si elige la vía de alarde del dominio técnico, ataca el *re bemo/ sobreagudo*, como lo han hecho Indra Sesti y Marta Santibáñez, pero es muy válido también asumirlo tal como aparece en la partitura, lo cual caracterizó el final de Elaine Rodríguez.

En el monólogo hablado, donde Rita narra las incidencias de su vida, las desgracias de su primer matrimonio y el contraste de sus nuevas nupcias con Beppe, se impone el trabajo actoral para matizar la narración, en lo cual resultó muy destacada la labor de Elaine, por la intensidad de su desdoblamiento. También, Indra Sesti supo desempeñar, de modo integral, su personaje, con una convincente interiorización de esta Rita voluntariosa y alocada.

Un dúo de los tradicionales del género, *Ah tu seichi* -centralizado por Rita y Beppe-, ha sido montado de una forma muy viva y dinámica. La partitura exige de los dos cantantes un alto sentido rítmico y memoria musical, pues es bastante extenso e implica toda una serie de complejidades en su estructura, pero no así en cuanto a requerimientos de la técnica vocal. Por ello, las tres sopranos y los tenores Bernardo Lichilín y Juan de la Cruz realizaron una labor encomiable. Además, es justo reconocer el perfecto acoplamiento de las voces.

Gásparo es el personaje de mayor fuerza, por los contrastes de las facetas que abarca su psicología; de ahí que exige un alto rigor en su proyección



escénica y musical, especialmente en el *arietta La casa mia per modello*. Su intérprete debe hacer gala de una intensidad dramática y humorística en las vivencias que incorpora el texto. Pero no puede establecer dicotomía, sino dejar que fluyan esos matices, en los que prima su astucia para engañar a Beppe.

Dos jóvenes barítonos debutaron en tan singular personaje. Oscar Pino posee el biotipo requerido y, además, ha logrado adentrarse en los meandros de su carácter. El y Alejandro García asumieron las exigencias que implica la partitura del aria, aun cuando Alejandro no logró la caracterización del Gásparo a plenitud.

El barítono Pedro Arias Domínguez demuestra que es una primera figura y recreó a Gásparo, tanto en la progresión dramática como en la proyección vocal. Su personificación ha sido un suceso en escenarios nacionales e internacionales, al acumular ochenta y seis funciones en este hombre que se impone por la fuerza a su mujer. Lo ha sabido modelar con una interiorización muy orgánica y depurada técnica, y lo llevó a la máxima expresión del virtuosismo para dejar el mejor recuerdo al público y despedirse de su Gásparo, dejándolo como un mito en la memoria.

Aun cuando en esta obra no se reiteran los momentos en que los cantantes pueden hacer gala de sus facultades a plenitud, el aria de Beppe (*Allegro io*

sono) si encierra la mayor exigencia, pues está preñada de dificultades vocales, por la *tessitura* en que está escrita, al extremo que los tenores líricos que la han cantado, se han visto precisados a bajarle un tono. Sólo los lírico-ligeros le dejan el requerido, como es el caso de Juan de la Cruz. El tenor lírico Bernardo Lichilín es un caso de excepción, pues fue capaz de extraer todas las potencialidades a su registro y cantarlo a tono, lo cual permite apreciar sus excelencias.

El *duetto* de Gásparo y Rita (*Cara gioia, moglie mia*) resulta sumamente amplio, pero además denota mayor dificultad por el momento en que lo sitúa Donizetti en la obra (casi al final), lo cual exige un mayor esfuerzo, tanto desde el punto de vista escénico como vocal. Se entabla como un duelo entre ambos, en intencionalidad y técnica. Las ligerezas vocales y cadencias que implica fueron sorteadas por las sopranos, y los barítonos lograron resaltar los colores de sus registros. Las voces se unieron en una sincronización de exquisita musicalidad.

La puesta operística de Gilberto Enríquez se caracterizó por un enfoque naturalista, de un ritmo muy ágil y dinámico, que subrayó las situaciones jocosas entretejidas en la trama, sin buscar efectos espectaculares que se regodeen en manierismos epocales, pues los personajes están trazados con alusiones a su tiempo, pero buscando una cierta intemporalidad que les permita ser creíbles en el presente. Esto fue trabajado con sumo acierto por la dirección artística de Pedro Arias Domínguez.

Reynaldo Fustier encarnó muy atinadamente a Bartolo, propiciando su integración a la acción de la ópera y supliendo con su gestualidad y dominio escénico, con la fuerza de su voz como actor, su aparente desventaja por no cantar.

El pianista Antón Fustier tuvo la responsabilidad del acompañamiento musical y no se limitó a su labor escuetamente, sino que contribuyó a destacar los colores de las voces en cada función.

En esta obra, Donizetti pone a prueba las facultades de los cantantes en ese gran final *Ma tu de la mia ricetta*. Pese a tratarse de una ópera de cámara, Rita es un verdadero reto para los cantantes que se arriesgan a interpretarla. Pero es también una vía para contribuir a que el público se sienta atraído por el *belcantismo*. Por eso, el maestro Manuel Duchesne Cuzán, director del Centro Pro Arte Lírico, ha decidido que continúe en el repertorio de la Ópera de Cuba, y, además, que, en el futuro, tenga un acompañamiento orquestal (así la concibió su autor) y se represente con otras joyas, por ejemplo, *Payasos* o *Cavalleria rusticana*. Porque Rita es mucho más que una ópera cómica (de cámara) llevada a farsa. *Es todo un Donizetti*.

¿ESPERAR O ESTRENAR? ESA ES LA DANZA

I.S.A.O.*

La danza contemporánea cubana no ha esperado que las condiciones de programación, sedes o producción alcancen el punto óptimo y ha comenzado 1997 llena de estrenos. Sin contar las agrupaciones de provincias, cuyos estrenos nos llegan sólo por títulos y créditos, las compañías de Ciudad de La Habana no han dejado avanzar el año sin presentar sus nuevas propuestas que, en muchos casos, reflejan giros estéticos de los coreógrafos que componen nuestro panorama dancístico.

Si bien no como estreno absoluto -pues ya en 1996 se había presentado en su sede y durante una gira por Australia-, Danza Combinatoria llevó al gran público y al amplio espacio del teatro Mella la más reciente creación de su directora Rosario Cárdenas, **Toque de salón**, a principios de enero. Que esta investigadora del movimiento se haya propuesto penetrar los códigos folclóricos y populares de nuestra danza puede haberse considerado como una herejía; pero ¿quién puede hoy día sustraerse al influjo de nuestros sonos y rumbas, de nuestras "metas" y cantos litúrgicos afrocubanos, de nuestros íremes y Elegguas, ante el bombardeo visual y auditivo en nuestros *mass media*, en nuestras calles, con nuestros vecinos y amigos? Tampoco fue excluyente en el trabajo de la Cárdenas el estudio de nuestras danzas folclóricas (recuérdese el danzón de **Dédalo** y su **Danza del fin de siglo**). Por eso esta orientación no debía sorprendernos, ¡pero lo hizo!

¿Giro? ¿Rescate? ¿Moda? Es afán de no encasillarse, deseos de avanzar, rechazo a la conformidad, desafío al riesgo perenne.

Así **Toque de salón** sufrió lógicos cambios desde su prestreno, aunque siempre se mostró como obra "de cámara", susceptible a supresiones y

añadidos, una base agradable, fresca e intercambiable. Pero el gran escenario implica peligros que los "combinatorios" afrontaron con valentía y fueron ganando en cada función, sin llegar a considerar que obtuvieran el éxito absoluto: la frialdad y el hieratismo de ciertas interpretaciones, la inexperiencia de algunos bailarines, lo rudimentario del vestuario -sobre todo en el final- no produjeron el mismo efecto que en el pequeño e íntimo salón Alhambra, además de las pobres condiciones técnicas del teatro de Línea y A. Este es un trabajo de evolución, de subir y subir a escena, en el que la coherencia interpretativa debe ganarse con el tiempo.

A fines de enero Danza Contemporánea de Cuba, en una breve temporada en el Gran Teatro de La Habana, continuó con su política de tentos y experimentos, con su interés por superar caminos trillados, paso positivo para su desarrollo, aun cuando el resultado no siempre sea el esperado. Frente al *impasse* de los coreógrafos de mayor nombre, DCC prefiere provocar reacciones, expectativas, excitación... y contradicción, antagonismo, disputa, antes de recurrir una y otra vez a un repertorio probado que garantice el éxito pero que conduzca al auditorio al tedio más atroz.

En estas actuaciones, la compañía presentó **Vivencias imaginadas**, de Milagros Medina, **Assunta**, de Jorge Abril, y **Latempestad**, de Lidice Núñez. Desde que en 1915 se estrenó **El amor brujo**, la música de Manuel de Falla y el argumento de Martínez Sierra se han usado en múltiples versiones. Milagros Medina en su estreno trató de prevenir que tanto el argumento como la música eran sólo puntos de partida para lograr un cuadro plástico en el que se mezclaran la pelvis gitana y la gestualidad posmoderna; no relata a pie juntillas la

fábula original, más bien se rodea de ella para mostrar las posibilidades simbióticas entre hispanismo y contemporaneidad, no tan audaces ni novedosas pero sí muy atractivas. **Vivencias imaginadas** soslaya la dramaturgia conocida para crear nuevos conflictos que tuvieron en la bailarina Lídice Núñez -como Candela- la intérprete soñada.

Las obras por encargo son una riesgosa empresa, y si reflejan hechos o figuras de trascendencia histórica o política, el peligro al panfleto ronda constantemente. Jorge Abril, premiado y talentoso coreógrafo de **La goma** y **C.C. Canillitas**, no pudo evitar el discurso grandilocuente de las poses "de izquierda" o la recurrencia al gesto ortodoxo de "bandera roja" para acercarse a la tremenda imagen de Tina Modotti, Assunta, la fotógrafa, actriz, modelo y revolucionaria italiana, amiga de Diego Rivera y compañera de Julio Antonio Mella, junto a quien estaba cuando fue asesinado en las calles de México. Volvió Lídice Núñez como bailarina a brindar una hermosa actuación, e hizo de los líricos inicios de la coreografía un momento sublime. Aquí Abril utilizó un delicado juego con la falda de la protagonista y la aparición de Mella -interpretado por Isbert Ramos- plásticamente resuelto, a lo que contribuyó un adecuado diseño de luces que creó una atmósfera cómplice y delicada. Lamentablemente, hacia el final de la obra, la gestualidad panfletaria hizo decaer el tono poético que prometía **Assunta**, pero es seguro que el oficio del coreógrafo trocará estos recursos fáciles en ideas verdaderamente originales y artísticas para futuras presentaciones.

Cuando nos enfrentamos a una realización escénica sobre **La tempestad**, de William Shakespeare, siempre nos viene a la mente la relación Miranda-Fernando y cómo se insertan otros personajes en su anécdota. Sin embargo, Lídice Núñez -esta vez como coreógrafa- da la espalda a las intrigas palaciegas y a los espíritus latinos para centrar su atención dramático-coreográfica en las antinomias libertad-esclavitud, legitimidad-usurpación, espiritualidad-bestialidad, o la más importante: Civilización-Naturaleza. La Núñez hecha mano a una

camilla metálica para transportar a los personajes que a su juicio mueven la trama: el duque Próspero, el esclavo Calibán y el espíritu Ariel, quienes luchan sobre la "balsa" que debe salvarlos de la tempestad. Para ella, la fuerza de la juventud y de la acción son el camino que conduce el bien, junto con el pensamiento, la meditación y la inteligencia. **La tempestad** significa un momento decisivo en la carrera de Lídice Núñez en el terreno de la composición coreográfica, pues ha logrado la síntesis discursiva que se le ha reclamado en otras obras y prueba su mayoría de edad como creadora. La armonía entre lo técnico y lo expresivo, la concreción y la exposición filosófica se han logrado en esta pieza y a ello contribuyeron de manera decisiva las interpretaciones de Víctor Alexander, Alexis Fernández y Alain Rivero.

Otro estreno de los primeros meses fue **Las lunas de Lorca**, de Isabel Bustos, para su proyecto Retazos. La intensidad dramática propia de la coreógrafa recorre los trágicos héroes del poeta de Granada a través de un paisaje sonoro de tal fuerza que, a ratos, obnubila los valores danzarios. Durante casi una hora la atmósfera lorquiana transcurre sin puntos de reposo ni de clímax, lo que también conspira contra el balance del espectáculo, aunque no puede negarse la riqueza plástica que el oficio de la Bustos imprime a este fresco en el que se hace notable la interpretación de Xenia Cruz: Yerma, Bernarda, Mariana, todas las imágenes de Lorca en una sola y talentosa bailarina.

Se siguen anunciando estrenos contemporáneos en danza aunque todavía no se cuente con una programación estable y coherente, ni los teatros dedicados a esta manifestación ofrezcan espacios con mayor frecuencia, ni sus condiciones técnicas sean las ideales (o en algunos casos tan siquiera las imprescindibles). Pero, por supuesto, la danza seguirá su seguro camino de vanguardia en la escena nacional; no se quedará "cruzada de piernas" en espera de mejores tiempos: batalla, se mueve, explora nuevos espacios, nuevas formas, obtiene calladamente nuevos públicos... y sabe que cualquier momento es bueno para estrenar.

* Ismael S. Albelo Oti.

A. del P.*

Haber participado en el VII Encuentro Territorial de Teatro de las provincias orientales (Bayamo, febrero de 1997), así como en otros eventos y búsquedas relacionadas con mi afán de seguir aspirando a un teatro nacional y no conformarme con la cartelera capitalina, me sitúa en cierta ventaja a la hora de asomarnos a la realidad artística de esta zona que comparte muchas de las virtudes y los defectos de lo que se estrena en el país, y cuyo supuesto desnivel cualitativo -conjeturo- tiene que ver con fenómenos como la desinformación y las modas.

El Festival Máscara de Caoba funcionó, desde principios de esta década, como una posibilidad de que los teatristas de Ciego de Avila a Guantánamo, y especialmente los anfitriones santiagueros, confrontaran su trabajo una vez al año y para que algunos críticos pudiesen arribar a valoraciones globales. Aprovecho y aclaro que no estoy por el festivalismo, pero en un arte como el teatro -en el que las obras artísticas no viajan en cintas ni en guacales-, si no hay giras, ni los críticos se trasladan oportunamente, tanto la actualidad como la posteridad se verán abocados a la injusticia.

El Encuentro de la provincia Granma -aunque humilde en sus pretensiones y no muy numeroso en cuanto a puestas en escena- permitió una visión de conjunto. En este sucinto análisis no reseño esa semana de teatro en Bayamo -excluyo algunos montajes vistos allí e incorporo otros-, pero lo que se presentó en el evento, y en particular en el coloquio, resulta de gran utilidad.

Obbatalá y Oyú, del grupo Makubá, es un espectáculo muy digno de ser tomado en cuenta y con elementos artísticos que grafican la evolución de un modo de hacer. Fátima Paterson, directora del colectivo y de la obra, fue una de las actrices esenciales en los mejores años del Cabildo Teatral Santiago. Muchos recuerdan aún su premiada actuación en **Baroko**, aquel **Réquiem por Yarini** que Rogelio Meneses trasladó a un código caribeño, sin renunciar a la palabra ni al argumento básico de nuestro imprescindible dramaturgo Carlos Felipe. La Paterson continúa la relación viva y profunda con el mundo mágico-religioso de la cultura popular, pero otorgándole a su montaje una preponderancia danzaria que no era frecuente en

el repertorio del Cabildo. No se trata de un recurso gratuito, sino de una indagación visceral y no folclorista en las leyendas afro-cubanas que unifican verbo y discurso del cuerpo dentro de la estructura narrativa.

Makubá cuenta con jóvenes actores de sorprendente plasticidad escénica, que han sabido convertir en sustancia teatral las eficaces y ambiciosas composiciones danzarias del experimentado Manuel Ángel Márquez. Deberán cuidar en el futuro que la alta tensión física no enturbie la precisión en el plano oral, aunque vale aclarar que no todo es poderosa imagen danzada en **Obbatalá...** pues -aun cuando la puesta está más cerca de Brecht y sus escenas narrativas que del enfrentamiento a la manera del teatro psicológico- puede hablarse de momentos de lucimiento interpretativo. Cuando la palabra impera sobre el movimiento, sobresalen -desde el punto de vista actoral- la propia Fátima y el dúctil Mateo Paso.

El Colectivo Teatral Granma -una presencia fuerte en el panorama escénico cubano de la década de los 80, con puestas en escena como **Las mil y una noches guajiras** o **Prometeo encadenado**- parece estar aprovechando el arribo a sus veinte años de trabajo para salir de un período de incomunicación y letargo. En los últimos meses han estrenado dos espectáculos diversos: **Las rosas de María Fonseca**, dirigido por el joven Fernando Muñoz, y **La camarilla**, una versión de **Los caballeros**, de Aristófanes, escrita y llevada a escena por Norberto Reyes, figura clave en los momentos exitosos del colectivo.

En **Las rosas...** el joven director parte de un texto del reconocido dramaturgo cienfueguero Ricardo Muñoz, y apela a lo que el teatrista y su elenco han aprendido en talleres de la Escuela Internacional de Teatro, durante sesiones con el maestro Vicente Revuelta y otras experiencias. Para el público de Bayamo, que cuenta con una agradable sala teatral, esta nueva opción -producida por el mismo grupo- puede resultar enriquecedora. Lo mejor sería que los más jóvenes alcancen con sus búsquedas, al menos, el nivel que Reyes y otros fundadores han logrado a través de la parodia, la agudeza con base en lo popular y un singular juego escénico.



• **Rebis.** Grupo Teatro del Espacio Interior.

CARRACEDO

En el teatro para niños, el grupo Pequeño Príncipe ratifica la calidad que avala sus premios y otros reconocimientos. Mientras que en muchos colectivos teatrales cubanos la práctica apunta hacia un deterioro de los espectáculos, la puesta de **Juglares y Meñique**, de Carlos Leyva Bonagas, no ha dejado de madurar y perfilarse con los años.

En cuanto al teatro holguinero, en las últimas temporadas se ha venido sintiendo la ausencia de una agrupación tan singular y nada provinciana como Teatro Duende. Después de haberse impuesto con espectáculos de la belleza y eficacia de **La zapatera prodigiosa** o **Nicolás y el camarada**, el proyecto que dirigía el dramaturgo y director Carlos Jesús García desapareció -a mi modo de ver-, sobre todo, por falta de diálogo con las instituciones locales. De reciente fundación, el grupo La Buhardilla acaba de estrenar **Decameroneando**, una versión de tres de los más conocidos cuentos de Boccaccio que llevó a escena Arturo Pupo. El pequeño prólogo con recurrencias en provincias en provincias en provincias

en versos de Dante, y el uso de una máscara y de soluciones plásticas que buscan trascendencia, no concuerdan con el resto del montaje, bastante convencional. Si la puesta no llega a ser del todo prescindible, es por la evidente profesionalidad en la dirección de actores y el aceptable nivel de las caracterizaciones, en especial las de Tito Brazas.

Más allá de preferencias estéticas (que en nuestra vida crítica suelen poner las opiniones al borde de la injusticia), **Rebis** -puesta en escena del camagüeyano Mario Junqueras con su Teatro del Espacio Interior- es una obra resuelta con alta profesionalidad. La economía escenográfica, la relación cercana y a la vez distante con el público y el diseño gestual extracotidiano están plasmados aquí con singular limpieza y sin la retórica que comienza a abundar en otros proyectos de estirpe barbiana. La dramaturgia acude a la palabra, aunque la atmósfera basada en el gesto sigue reinando. Hubiese preferido que los escasos textos pasaran en algún momento de lo abstracto a lo sensorial al narrar la historia de este singular guerrero.

Ya el crítico Omar Valiño había llamado la atención desde las páginas de esta revista sobre la fuerza actoral de Evelyn Villamonte. Confirmando que se trata de un intérprete excepcional, en particular, por el virtuoso manejo de la voz, el canto y el equilibrio con que logra incorporar sus virtudes físicas y vocales al diseño de su personaje.

Podría referir otros espectáculos de la región oriental del país, pero sospecho que son insuficientes estos ejemplos para abrir una ventana sobre una zona de la vida escénica cubana, que suele transcurrir al margen de la reflexión y hasta de la mínima promoción nacional. Creo que a esa circunstancia contribuyen factores diversos y no sólo cierto "capitalismo" del Consejo Nacional de las Artes Escénicas. En general, especialistas y promotores suelen conformarse con que dos o tres grupos fuera de La Habana se impongan en la capital o en otras plazas del mundo y tienden a subestimar las posibilidades de los que aún no han logrado imponerse. También en las provincias debe advertirse sobre el peligro del autoempqueñecimiento a la hora de valorar resultados artísticos o la inclinación a esperar que de La Habana vengan a *descubrirlos*.

* Amado del Pino.

EL SITIO TEATRAL A LAS MONTAÑAS: ACCION DE QUIJOTES

Armando Morales

I

La práctica teatral en Cuba ha transitado, después del 1 de enero de 1959, por gozosas temporadas de inefable reconocimiento entre actor y espectador, seguidas de períodos en los que el desconcierto -tanto en la escena como en la platea- revela las necesarias e imprescindibles crisis y contradicciones por las que atraviesa toda actividad humana.

Una continua programación de festivales teatrales se realizan a lo largo y ancho de la Isla. En fecha tan temprana como septiembre de 1966, a siete años del triunfo revolucionario, se convocaba al I Festival Nacional de Teatro Infantil y de la Juventud; a esto siguieron con diferentes nombres y sedes más de una decena hasta llegar al XI Festival de Teatro para Niños, celebrado en 1990 en Santiago de Cuba. Tras un tensionado silencio, la oportunidad de apreciar en un conjunto significativo los trabajos escénicos dedicados a la infancia se ofrecía con la única confrontación específica del teatro para niños: los Encuentros de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes, que desde 1991 se celebran en Guanabacoa. Mención aparte merece la espléndida muestra titiritera paralela a los talleres internacionales realizados en Matanzas, donde el títere es valorado como la entidad protagónica de las tablas.

El Festival Internacional de Teatro de La Habana, en sus últimas ediciones, mostraría las excelencias en la escena cubana, incluyendo, ahora, el teatro de títeres y para niños. En cierto sentido, lo sobredimensionado del evento ha marginado a estos últimos. Por su parte, luego de ciertos tanteos, el Festival de Teatro de Camagüey se aproxima a un diseño que convierte a "la ciudad de los tinajones" en escenario más que propicio al diálogo entre los propios teatreros y entre éstos y los ciudadanos espectadores. Por supuesto, Camagüey es mucho más que la ciudad. Fuera de los límites urbanos, los pobladores del resto de la provincia quedan al margen, al igual que los de Santiago de Cuba, con su Máscara de Caoba, o los de Ciego de Avila, con su Teatro sin Fronteras que, obviamente, si tiene fronteras, pues su acción se reduce a los marcos de la ciudad cabecera. Estas confrontaciones no están concebidas para

dar solución a la ausencia del teatro y el gusto por el mismo en amplias zonas de la población. Salvo el prestigio alcanzado por la cita camagüeyana (por su mayor experiencia), el resto son copias uno de otros, pues no se descubre un perfil que pueda identificarlos y los haga imprescindibles en el desarrollo del arte teatral.

A éstos pueden sumarse el Festival de Monólogos y Espectáculos Unipersonales, en la capital del país, y el de Pequeño Formato, en Santa Clara, con similares alcances por estar circunscritos al público de las ciudades sedes.

¿Qué sucede con la población de las pequeñas urbes, pueblos, bateyes y las más alejadas e intrincadas comunidades rurales donde sus pobladores también tienen el derecho, y el deber, de apreciar y consumir los frutos del árbol teatral?

II

La Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa -acción voluntaria concebida por los propios artistas- establece su campo de acción cultural en los territorios montañosos de los municipios de Yateras, San Antonio del Sur, Imías, Maisí y Baracoa, priorizándose los asentamientos poblacionales de más difícil acceso y las llamadas "zonas de silencio".

Entre el 28 de enero y el 2 de marzo de este año, una vez más -la séptima- el grupo de teatreros de la ciudad de Guantánamo, pertenecientes a los colectivos artísticos Guiñol, Polimita, Rostros y el Cabildo Teatral, más algunos invitados especiales, abordaron los medios de transporte que los acercarían al trazado que, desde su primera edición, ha marcado un itinerario en expansión.

En cada Cruzada, al arribo de los artistas, nuevas comunidades se suman al jolgorio de recibimiento. Los nombres de esos puntos signan la impronta popular de sus pobladores: Casi Seis, Los Calderos, Monte Verde, Viento Frío, Vega del Toro, Sabana la Mar, Manglito y Cayo Güín (por sólo citar algunos) y conforman -desde la perspectiva de apreciación de los

valores éticos y estéticos de la escena- verdaderas fortalezas inexpugnables que la voluntad de estos teatreros, devenidos verdaderos cruzados, logran sitiar y conquistar en nombre del arte teatral.

Las cuidadas y transportables producciones titiriteras -los niños constituyen el principal público de los cruzados-, así como el espectáculo presentado en las noches para todos, son portadores de las características que definen lo específico de tales espectadores y sedes: secaderos de café, una guardarraya, el patio o el aula de un centro escolar de montaña, la propia carretera o el lecho de un río seco son espacios donde se lleva a cabo la confrontación entre el teatro y su destinatario.

Y si ahora retablos, títeres, guitarras y tambores -junto al reclamo a voz en cuello de los artistas- son motivo de concentración y alborozo en el *Respetable* -quizás nunca el tradicional término ha sido tan justo como cuando califica al espectador de esas zonas: Respetable porque respeta-, en las primeras cruzadas no sucedía así, pues los niños se escondían tras árboles, puertas o faldas maternas a la llegada de los "extraños". Y es que para muchos de ellos, adultos incluidos, la inmensa e infranqueable barrera natural que representan las montañas circundantes, hace noción abstracta los vocablos ciudad, mar, teatro...

El territorio de la provincia de Guantánamo no es el único con esas características. Sus vecinas Granma y Santiago de Cuba, Pinar del Río en el extremo occidental y las montañas del Escambray en el centro, presentan similares relieves orográficos y demográficos, que hacen difícil -no imposible-, el disfrute en vivo de las manifestaciones del arte y la cultura. Esta situación se repite en gran parte de "nuestra América" a causa del abandono de políticas y estrategias culturales en el común hábitat. Únicamente en Cuba, gracias al privilegio de la garantía salarial que gozan los trabajadores -hombres de teatro incluidos- éstos pueden emprender exitosamente una tarea sociocultural de tal magnitud, pues esta lógica preocupación queda reducida a la menor expresión.

Es imposible -casi- para los teatreros mexicanos, peruanos, colombianos, brasileños, en fin, los de la América Latina toda, que puedan dedicarse y proyectarse en cuerpo y alma a una aventura similar sin una cobertura garante de sus particulares economías. Una acción cultural como la que se lleva a cabo desde 1991 -años difíciles nuestros-, por los teatreros guantanameros sólo es posible *aquí y ahora*.

Los nuevos asentamientos poblacionales -ni obligados ni impuestos, pero llevados a cabo con su sensible cuota de desgarramiento existencial, al dejar atrás parte de su vital paisaje- ofrecen a sus habitantes la perspectiva de centros

educacionales, dispensarios médicos, posibilidad de agua potable, electricidad y otros servicios que pueden establecer en cierto sentido "el progreso". Como muestra de la incapacidad e inercia de algunos promotores culturales, los moradores de gran parte del territorio entienden por "cultura" la eventual presencia de equipos de audio que enturbian el espacio con subproductos musicales y la venta de ron... Evidentemente, "...toda 'prosperidad' sin poesía es falsa, hueca, y está maldita. El propio concepto de 'calidad de vida', tan envilecido por el consumismo, habría que asociarlo a la cultura".¹

En ese sentido, la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa es el evento teatral cubano en el que *Revolución y Cultura* materializan una ideología de alcance social amplio y abarcador que, pese a su trascendencia, no ha sido valorado en su justa extensión. "La incompreensión que todavía existe hacia tal empeño (...) es hora ya que se considere en su real dimensión, y las promesas de algunas instancias dejen de ser pálidos compromisos..."² Resulta contradictorio que solamente las publicaciones teatrales cubanas, *tablas* y *Conjunto*, hayan reflejado en sus páginas un proyecto que, desde su concepción, transgrede la apatía rutinaria, demostrando que se puede llevar el arte a todos los rincones. Otras "culturosas" publicaciones, que debían ser principales voceros de tal acción, permanecen silenciando e ignorando la Cruzada.

Mucho falta por hacer a las cruzadas... El propio cuerpo conceptual y teórico que sustentaría desde sus orígenes al proyecto, es decir: el trueque entre artistas y público, ha quedado relegado a un segundo plano. Ese intercambio daría respuestas a los teatreros "que pudieran alimentar y reelaborar su lenguaje escénico, para entonces dirigirse a la comunidad a partir de sus valores autóctonos, escudos de identidad que le permitan enfrentar los vacíos y la uniformidad de los procesos civilizatorios al uso".³

Esa recopilación de vivencias, costumbres, proyecto de vida, narración oral, mitos y leyendas debieran constituir la fuente nutricia que les permita a los teatreros, comprometidos con la Cruzada, crecer y trascender sus propios límites de combate. Este enfrentamiento victorioso es saludado por los campesinos, vecinos por unas horas del trashumante campamento, cuando al ofrecerles el humilde y caliente café mañanero interrogan con estas iluminadas palabras: "¿Cómo amaneció la guerrilla de Martí?"

¹ Abel Prieto: "La cigarra y la hormiga: un *remake* al final del milenio", en *La Gaceta de Cuba*, no. 1, enero-febrero, 1997.

² Maité Hernández-Lorenzo: "La Cruzada Teatral: la ruta de un teatro vivo", en *tablas*, no. 50 (2), 1996.

³ Omar Valiño: "Entre el mar y la montaña, una cruzada teatral", en *Conjunto*, no. 103, julio-septiembre, 1996.



Entrevista

GESTION Y ATENCION

La Agencia Artística de las Artes Escénicas tiene como cometido la ampliación y el perfeccionamiento de las funciones que venía desarrollando como Registro Nacional de las Artes Escénicas en la gestión y atención al talento artístico, en su sentido más integral.

A partir de 1993, establece el cambio de denominación de Registro por Agencia, con el propósito de identificarlo con más precisión en sus funciones de anotar y actualizar la documentación necesaria para el control del potencial artístico, brindando servicios de información clasificada a las entidades que lo soliciten.

Actualmente esta institución es dirigida por Javier Ramy Insua, quien manifiesta:

Representamos al talento artístico y velamos por el cumplimiento de los aspectos contractuales contraídos entre éste y las entidades, las instituciones y los organismos solicitantes. Efectuamos visitas de trabajo a los diferentes usuarios para brindar una información sobre las potencialidades artísticas de nuestro representado, así como promover a otros noveles y ampliar las demandas de nuestro servicio.

Ese es nuestro objetivo: la promoción de la labor artística, definiendo prioridades y etapas, para las que elaboramos en estos momentos un plegable institucional y un *videocasting*, que abarca la primera generación de artistas con que contamos. Confeccionamos, también, un programa que se inserta en el sistema de cursos y eventos del CNAE, y que es impartido por los propios artistas y realizadores de nuestra Agencia. Este año, proyectamos un estudio para definir las posibilidades de demanda de nuestros servicios, tanto a nivel nacional como internacional.

Dentro de las funciones de nuestra labor está, igualmente, ofertar a los técnicos y especialistas, trabajadores y cuadros de la Agencia, la posibilidad de participar en diferentes cursos de

superación, que contribuyan a perfeccionar el desempeño de sus funciones.

¿Cómo se enfrenta la gestión de promoción, atendiendo a los materiales que realizan con ese fin, entre los que se encuentran el videocasting de que me hablabas?

La Agencia tiene un grupo de promoción que se encarga tanto de la gestión de venta como de la promoción estratégica. Este grupo lo dirige en estos momentos la actriz Anabel Leal, quien logró con equipos de video de una técnica avanzada el *casting* de la primera generación de artistas. Trabajamos en una maqueta que servirá de muestra en un evento internacional a desarrollarse en el mes de noviembre, donde exhibiremos este *videocasting* en multimedia, en el que se podrá apreciar el trabajo de la Agencia en este sentido, tanto nacional como internacionalmente.

Sobre otros aspectos del trabajo de la Agencia, debemos plantear que en esta etapa, hemos desarrollado tareas priorizadas como es el reordenamiento laboral de la plantilla administrativa, la que se redujo considerablemente. Este reordenamiento ha brindado mayor dinamismo a la labor de la Agencia, porque trabajábamos con esquemas y estructuras ajenas a una institución de estas características.

Además, se han reestructurado las formas de operar, y se han eliminado muchos mecanismos burocráticos que existían en la programación artística. Se ha dado continuidad al trabajo del *videocasting*, fotos, postales, y el sistema registra dónde aparecen todos los actores escénicos para su promoción, control y búsqueda de empleo.

¿Qué prerrogativas existen entre la Agencia y las figuras que promociona?

Firmamos en el mes de junio del año pasado unas indicaciones de trabajo que establecen las prerrogativas contractuales para

a **Javier Ramy** director AGENCIA ARTISTICA

AL TALENTO ARTISTICO

regir este trabajo. Nosotros le brindamos servicio artístico a la televisión, y le exigimos condiciones de trabajo para nuestros artistas. Tenemos que garantizarles las condiciones idóneas, atendiendo también las formas de pago establecidas, la alimentación y la intensidad del trabajo. En eso consiste fundamentalmente nuestra representación, que la realizamos en conjunto con el Sindicato de Nivel de la Agencia.

Constantemente intercambiamos con los artistas, para conocer la factibilidad de estas indicaciones que fueron firmadas en presencia del ministro de Cultura, Abel Prieto, y el presidente del ICRT, Enrique Román, a las que les damos continuidad y perfeccionamos.

Nuestra misión es ofertar, con agilidad y profesionalismo, el talento creativo y actoral cubano a los clientes nacionales e internacionales, mediante una gestión eficiente y rentable, logrando una representación integral de nuestros actores.

Todavía no estamos del todo satisfechos y sabemos que tenemos que ganar en algunos aspectos, pero no vemos la representación artística como el mero hecho de la gestión contractual, sino en todo el plano laboral y social.

¿Ya cuentan con resultados palpables en el trabajo de la Agencia?

Sí. Tenemos un grupo de artistas que brindan servicios profesionales en diferentes países, sobre todo latinoamericanos (Colombia, Bolivia, Ecuador, etc.) y en Europa (España). Estos, además de la labor profesional que realizan, apoyan también la nuestra con distintos aportes.

En diferentes etapas del desarrollo de la Agencia, hemos contado con espectáculos de variedades, integrados en su mayoría por artistas de nuestra institución y realizados por

directores artísticos de la Agencia y otros del CNAE y el Centro de Teatro y Danza de La Habana. Por esta vía se han realizado muchos contratos comerciales con resultados beneficiosos desde el punto de vista económico y cultural.

Usted me decía que siempre se estaba viendo la posibilidad de que los trabajadores de la Agencia -cuya plantilla es reducida- se superen, para que entiendan el objetivo de su labor. ¿Qué preparación realizan en ese sentido?

En estos momentos estamos analizando cómo debe trabajar un agente artístico, qué preparación debe tener para realizar esta función, y el alcance y las áreas que debemos abarcar. Esta es una tarea que tenemos en proyección casi inmediata.

Recientemente se desarrolló en la Agencia un curso en el que participaron -en diferentes etapas- todos los trabajadores de la Agencia. Hacemos cursos cortos y conferencias, sobre relaciones públicas. Concluimos un curso que fue impartido por especialistas de Escenarte. Hay compañeros que han pasado cursos de computación, *marketing*, de apreciación artística, actuación. Buscamos una mayor vinculación de nuestros especialistas con los artistas.

¿Los que son promovidos, qué dicen en relación con el trabajo que ustedes realizan?

Siempre existen insatisfacciones, pero hay resultados. Encontramos nuevos clientes, y tenemos otros fijos, junto a una gestión de venta permanente. En estos momentos, los ingresos han superado el plan que teníamos previsto. Hemos logrado una mayor rentabilidad... Existe un documento de contratación que llevamos al pie de la letra; pero no nos acomodamos a la idea de pensar que somos impecables. Todo trabajo necesita renovación y ser consecuente con la realidad. De esa manera ganarán mucho más nuestros artistas.

PANORAMA DE LA LABOR DESPLEGADA
EN LAS ARTES ESCÉNICAS,
PRESENTADO A LA REVISTA TABLAS,
POR LA ANTERIOR PRESIDENTA DEL CNAE

UNA MIRADA DESDE EL INTERIOR

Lecsy Tejeda del Prado

Durante los últimos cuatro años, tuve la responsabilidad de conocer y desarrollar las estrategias culturales de una de las esferas artísticas de mayor complejidad y diversidad, lo que enriqueció mis ideas y experiencias desde la perspectiva de treinta y cinco años de gestión en la investigación psicosocial y la promoción cultural.

La política de proyectos artísticos, concebida desde la fundación del Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE), en 1989, permite la asociación libre de los artistas alrededor de una figura, según sus afinidades estéticas, aunque los presupuestos laborales y económicos previstos no fueron aprobados. Sin embargo, su aplicación, aún con estas limitaciones, favorece el panorama escénico actual.

El CNAE instrumentó, en 1993, el vínculo entre los colectivos artísticos y las instituciones, a partir de acuerdos de trabajo anuales, que valoran la ejecución del programa de cada colectivo en el período anterior y la proyección del próximo, tomando en cuenta en cada uno: fundamentación ideológica, repertorio-estrenos y reposiciones-funciones, espectadores, recaudación y

repercusión social; asimismo, definen la distribución de recursos humanos y financieros. Al principio, sólo era factible desagregar el salario; ahora, es posible también precisar el resto de los gastos necesarios.

Este sencillo pero esencial sistema de planificación y control contribuye a la toma de decisiones conjuntas entre artistas e instituciones y a la distribución de los recursos existentes, a partir de los resultados artísticos de cada colectivo y, simultáneamente, precisar expectativas para el próximo año, de acuerdo con las características de los géneros artísticos y las condiciones de trabajo.

Este proceso requiere la descentralización de los aspectos artísticos, técnicos, laborales y económicos y su integración en instituciones culturales con economía y personalidad jurídica propias, como ocurre en los Institutos y Consejos del Ministerio de Cultura. No todas las provincias han asumido la forma de financiamiento mixto en las instituciones artísticas, por lo que, de entrada, limitan las acciones de autogestión.

El método enunciado debe continuar perfeccionándose con la participación activa del consejo artístico de cada colectivo y los criterios del Grupo de Expertos de la institución, hasta lograr una valoración cada vez más precisa de la producción artística y de los resultados económicos, según sus posibilidades, para influir más en el desarrollo cualitativo de cada uno. En estos últimos años, el CNAE ha insistido en la aprobación de nuevos proyectos sólo por razones exclusivamente artísticas y con pronósticos claros de calidad sostenida, aunque también se han producido desprendimientos de colectivos existentes, por el surgimiento de nuevas necesidades estéticas.

El Grupo de Expertos del CNAE ha realizado una labor destacada en la selección del potencial artístico -que debe promoverse nacional e internacionalmente-, la definición del sistema de eventos, el análisis y la aprobación de las metodologías de evaluación y la valoración de las muestras artísticas de los eventos nacionales, entre otras tareas. Especial reconocimiento merecen los miembros del Grupo de Expertos que aceptaron asumir la dirección de teatros, sin remuneración extra alguna.

DE LAS



ARTES ESCÉNICAS

CONSEJO NACIONAL

La creación, en esta rama, evidencia signos de recuperación, integración o ascenso en las diferentes expresiones escénicas. El teatro dramático, en general, aspira a una dramaturgia más consistente, diversidad de temáticas y lenguajes estéticos y puestas en escena de alto rigor ideológico. El teatro musical requiere una mayor articulación e intercambio entre los artistas de diferentes provincias. La pantomima, concentrada fundamentalmente en Ciudad de La Habana, realiza tareas de organización y preparación técnica. El humor escénico ensaya nuevas formas de organización, promoción, programación y soluciones laborales y económicas. El teatro para niños y jóvenes, de títeres, la danza y el circo manifiestan un desarrollo artístico ascendente.

Circuba se incorpora hace relativamente poco al sistema de las artes escénicas. Desde un período más reciente, se observan indicios en el mejoramiento de las condiciones laborales, recuperación económica, control de recursos y pequeñas inversiones, junto a una precisión mayor en la gestión comercial internacional. Es digno de reconocimiento el gesto del Ministerio del Azúcar de donar el financiamiento para una carpa,

que reiniciará las giras por los centrales como era costumbre hace algunos años.

Estos artistas se agrupan en el Centro de Teatro y Danza de La Habana, el Centro Promotor del Humor, Circuba y en los Consejos Provinciales de las Artes Escénicas (CPAE), con los cuales el CNAE mantiene una relación sistemática a través de visitas a sus lugares habituales de trabajo, donde realizan montajes, ensayos y presentaciones o mediante los encuentros teóricos y artísticos, en los que se favorece el debate de ideas y se aprecian los resultados artísticos. Los CPAE han comenzado a utilizar estos espacios como fuentes de criterios selectivos para reanudar, progresivamente, los intercambios artísticos entre provincias, aunque todavía es imposible reiniciar las giras nacionales con los mejores espectáculos de diferentes provincias.

La Agencia de las Artes Escénicas representa a las personalidades que realizan su trabajo fundamental en cine, radio, televisión y otras instituciones. Su organización actual contribuye a una relación más integral con los artistas y facilita su misión ante las administraciones de los centros, donde ellos desarro-

llan su labor. Es significativa la gestión con el ICRT respecto a la firma del documento "Indicaciones para la contratación de actores en la televisión cubana", el cual significa un punto de referencia obligado para el resto de los contratos de las producciones artísticas en televisión y se elabora otro similar para la radio. Los resultados económicos mejoran, paulatinamente, en esta institución.

La información y la promoción constituyen aspectos priorizados para lograr una adecuada jerarquización del potencial artístico, de acuerdo con sus resultados, así como propiciar su reconocimiento social y desarrollar sus posibilidades comerciales. En este sentido, es decisivo el trabajo realizado en el fortalecimiento del sistema de relaciones con el resto de las instituciones culturales y las direcciones provinciales de Cultura, especialmente con los Consejos Provinciales de las Artes Escénicas y, en general, con otros organismos sociales y organizaciones de masas.

El Catálogo de las Artes Escénicas (en sus dos ediciones: 1993 y 1996, respectivamente) reúne los colectivos artísticos seleccionados por los especialistas

y el Grupo de Expertos del CNAE, para concentrar, en los mismos, una mayor gestión promocional y comercial tanto en Cuba como en el exterior, mientras que el Catálogo de Personalidades Artísticas conserva y actualiza los datos principales de los artistas profesionales, en esta manifestación artística, para su difusión a través de lenguajes audiovisuales y multimedia, con vistas a su utilización en cine, radio y televisión de entidades cubanas y extranjeras.

La carencia de espacios escénicos, para cada uno de los colectivos artísticos, continúa incidiendo en la superación, reflexión y práctica artística necesarias en las diferentes etapas del proceso creativo. Las sedes, para estos propósitos, se convierten en centros de preparación interna y de proyección social, lo que facilita la construcción de una identidad propia con las consecuencias favorables en la formación y conservación de un repertorio, la protección y el aprovechamiento de los recursos escénicos y, sobre todo, la conformación de su imagen artística, para viabilizar el seguimiento y la valoración del trabajo por parte del público y la crítica.

La programación requiere -para una correspondencia mayor con el nivel de producción artística y mejores resultados económicos- disponer de una adecuada articulación de espacios escénicos y de la conciliación permanente de intereses entre directores de colectivos, directores de salas y teatros y del público, lo que implica un sistema de interacciones, que debe tener su centro en las instituciones artísticas.

Por la carencia de sedes para todos los colectivos artísticos y las inversiones impostergables en salas y teatros, principalmente en la capital, el sistema diseñado, hace mucho tiempo, no puede funcionar a plenitud, aunque se observa una mayor preocupación en los que intervienen en este proceso, también creativo, que decide, finalmente, el al-

cance social de la producción artística. Por este motivo, la tendencia a utilizar espacios no convencionales, así como la ampliación de las extensiones culturales y la proyección comunitaria alcanzan una importancia extraordinaria en esta etapa y hacia el futuro, aun cuando se logre el equilibrio conveniente con la programación habitual en salas y teatros.

Los eventos realizados en Cuba y elegidos para conformar el Catálogo del CNAE constituyen también vías para la reflexión teórica de la práctica artística y la autovaloración o apreciación de los niveles cualitativos alcanzados en sus respectivas muestras.

Se han obtenido resultados positivos en los Talleres Internacionales de Títeres de Matanzas y en los Festivales de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes en Guanabacoa. Se reclaman selecciones previas más rigurosas en los Festivales de Monólogos y Espectáculos Unipersonales y una redefinición del Festival Máscara de Caoba.

Se destacan los Festivales de Teatro de Camagüey como los de mayor confrontación artística, porque involucran a todos los territorios y las manifestaciones escénicas y exigen una rigurosa selección previa de diferentes espectáculos, en la que intervienen especialistas y expertos de provincias, para analizar la producción artística de los últimos dos años antes de la celebración de cada evento y los premios obtenidos en otros festivales territoriales. Por último, los Festivales Internacionales de Teatro de La Habana manifiestan alta convocatoria y reconocimiento internacional en el contexto de otras organizaciones como la Red Latinoamericana y la Asociación de Festivales Iberoamericanos.

Por otra parte, estos vínculos favorecen la presencia de delegaciones artísticas cubanas en otros países, que alcanzó, en 1986, la participación de veintitrés

colectivos, integrados por doscientos cincuenta y nueve artistas en cuarenta y cinco festivales y encuentros, realizados en diecisiete países de América Latina, Europa, Asia y Oceanía.

Las relaciones internacionales marchan bien y en ascenso, fundamentalmente con instituciones y personalidades de América Latina y el Caribe, Europa y Norteamérica. Las formas son múltiples: convenios con países y relaciones bilaterales con instituciones, personalidades cubanas residentes en el exterior y visitas de personalidades extranjeras destacadas a Cuba, intercambio artístico, organismos no gubernamentales, culturales o empresariales, eventos y giras comerciales.

En este amplio espectro, los resultados son significativos, excepto en lo referente a convenios y relaciones bilaterales que, en los últimos tiempos, no se desarrollan con las mismas posibilidades que hace unos años. Con relación a la atención de personalidades cubanas y extranjeras, el trabajo es fructífero para ellos y nuestras instituciones. El CNAE propicia la participación de los artistas cubanos en el exterior y los extranjeros en Cuba, que resulten de interés para nuestras instituciones y que puedan asumir sus gastos, por el momento. Todos los organismos vinculados con la UNESCO y relacionados con las artes escénicas, desarrollan sus programas en estrecha colaboración con el CNAE, los cuales alcanzan dinamismo y efectividad, según sus diferentes perfiles y ámbitos de acción.

Las giras comerciales constituyen una vía de difusión cultural y de ingresos en MLC con posibilidades alentadoras. Escenarte es la agencia comercializadora de las artes escénicas que ya, en su primer año de trabajo, logra ingresos en MLC para el sistema del CNAE, tanto por la vía de las giras como por la de los negocios conjuntos. Desarrolla también

un proyecto promocional en Cuba y en el exterior, con el objetivo de colocar en mercados idóneos nuestros productos. Se destacan las oportunidades utilizadas, por su integración a la International Society for the Performing Arts (ISPA).

Ejemplos de los negocios conjuntos son estas experiencias:

El Teatro Nacional despliega una serie de programaciones culturales en sus espacios y salas, de aceptación popular, en diferentes manifestaciones artísticas. Se realizan talleres, tardes de arte, conciertos, funciones teatrales y danzarias y exposiciones, así como se mantienen presentaciones diarias en el Café Cantante y Delirio Habanero. La asociación con Palmares de Cubanacán ofrece resultados económicos muy satisfactorios, con los cuales se hacen las inversiones priorizadas, además de solucionar otras necesidades del CNAE.

El teatro Mella, dedicado a la danza y el humor, fundamentalmente, trabaja en las inversiones principales para su reapertura, en el próximo trimestre, con serios problemas resueltos. Se creó en el jardín otro espacio, asociado con Palmares de Cubanacán, con una programación alternativa a otros lugares similares. Los resultados económicos iniciales prometen una nueva plaza de opciones culturales con posibilidades de rentabilidad.

Otras instituciones que integran el CNAE son las siguientes:

Tecnoescena ofrece sus servicios a la creación artística de manera creciente, aunque insuficiente, mientras establece su plataforma legal para la exportación, importación y comercialización. Especial importancia tienen los proyectos del atelier y el taller de estampado y decoración, entre otras iniciativas para duplicar el próximo año los ingresos significativos, obtenidos en MLC, para contribuir más a la infraestructura necesaria para el desarrollo de los colectivos artísticos.

El Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas continúa su labor en varias direcciones: el patrimonio cultural, la creación artística y su comunicación con el público y las condiciones organizativas y los resultados de los grupos y proyectos artísticos. Sus investigadores participan, regularmente, con ponencias en los eventos y encuentros teóricos de las instituciones del CNAE y publican sus trabajos en la revista **tablas** y otras publicaciones.

La revista **tablas** encamina sus pasos hacia una publicación actualizada, con contenidos diversos y representativos de las reflexiones de hoy y del acontecer en las diferentes expresiones escénicas de distintos territorios del país. El diseño general y el aporte de relevantes plásticos cubanos la hacen más atractiva para su comercialización y lectura, aunque todavía no registra la cifra de suscripciones deseadas. Se destaca su papel en el espacio editorial iberoamericano y el conjunto de iniciativas promocionales: seminarios, cursos, encuentros y eventos como "Rito y representación", realizado exitosamente en su sede.

Las inversiones en la base técnico-material se concentran en la compra de materias primas para garantizar la producción de Tecnoescena, que a su vez se revierte, en parte, en la creación artística; la construcción, reparación y adquisición de equipamientos de climatización, iluminación y sonido para las salas y los teatros y en la obtención de transporte y medios técnicos de computación para el sistema de instituciones del CNAE.

Cerca de trescientos mil dólares se han dedicado a inversiones constructivas y tecnológicas, desde 1994, para un conjunto de teatros y salas de la capital: Nacional, Mella, Hubert de Blanck, El Sótano, Guiñol Nacional, Buendía, Bertolt Brecht y Teatro de la Villa, y se han asignado recursos financieros a instituciones de otras provincias como: Sauto, La Caridad, Terry, Suñol y Oriente.

Con relación al sistema laboral, se espera la solución de algunos problemas, presentados por el Ministerio de Cultura, la UNEAC y el SNTC, vinculados al sistema de contratación, las formas de pago y evaluación del personal artístico, la aplicación del sistema salarial en los CPAE y el estudio de la fuerza de trabajo calificada necesaria en las instituciones en los próximos años.

Este año es el de mejores resultados económicos desde que se creó el CNAE, con los mayores ingresos del período 1991-1996 y el de menor ejecución del subsidio y costo por peso de ingreso. La cifra alcanzada en MLC (cuatrocientos noventa y tres mil dólares de un plan de doscientos veinte mil), supera significativamente los ingresos de años anteriores. No obstante, es necesario mejorar los controles económicos en el sistema del CNAE, con el propósito de tener aún mayor eficiencia.

Una breve caracterización de los resultados de la gestión del CNAE, en este período, se resume así:

1. Aplicación de una política de identificación de problemas y diseño de estrategias participativas desde el nivel de colectivo artístico hasta el sistema institucional, contenido en el Programa Cultural para el Desarrollo de las Artes Escénicas.
2. Acercamiento progresivo a los artistas escénicos del país e inicio de la valoración de sus aportes artísticos y económicos como base de su reconocimiento social, mediante la aplicación de un sistema de planificación y control establecido entre los artistas y sus instituciones.
3. Búsqueda de sedes para los colectivos, con vistas a recuperar la vida creativa de cada uno, sin obtener aún las respuestas necesarias, para liberar los espacios de salas y teatros y permitirles una programación diseñada, según la caracterización de sus espacios.

4. Desarrollo de un sistema de información, basado en el Programa Cultural de la institución, los Catálogos de Artistas, de Eventos, la revista **tablas** y otras publicaciones y el fortalecimiento de los nexos con la prensa.
5. Descentralización de la programación, en la que intervienen los intereses de los colectivos y los criterios de selección de los directores de las salas de teatro, sin conseguir todavía una armonización adecuada entre el diseño de los espacios, las necesidades de las producciones artísticas y los intereses del público, por las razones explicadas.
6. Jerarquización y definición del sistema de eventos del CNAE en teatro y danza, en el cual se establecen las prioridades en los festivales nacionales e internacionales. Falta lograr la selección y articulación necesarias en los eventos generados por las provincias.
7. Diversificación de modalidades de participación artística en otros países a través de presentaciones, servicios profesionales, comercialización de bienes y producciones artísticas, así como fortalecimiento de las acciones de los organismos no gubernamentales, relacionados con las artes escénicas.
8. Aplicación de una estrategia de inversiones constructivas y tecnológicas, para rehabilitar los espacios escénicos de la capital y otras provincias.
9. Desarrollo de iniciativas para la solución de algunos problemas laborales y obtención de los mejores resultados económicos del CNAE en el período 1991-1996, aunque se debe hacer énfasis en la contabilidad y el control de los recursos materiales y financieros.
10. Instrumentación de las medidas necesarias para el fortalecimiento de la protección física y la defensa de las instalaciones del CNAE.

Estos significativos avances con sus limitaciones, en un corto período, permiten augurar un desarrollo superior de las artes escénicas en el futuro inmediato, sobre la base de la voluntad y la experiencia, estimuladas en tiempos duros y gratificantes en el ejercicio por lograr objetivos estratégicos definidos, con la participación creativa de dirigentes, técnicos y artistas, en la identificación y solución de los problemas principales como recientemente protagonizaron los participantes en la Conferencia de Creadores y Directores de Teatro de las Artes Escénicas, quienes aportaron un conjunto de recomendaciones sobre temas trascendentes, que enriquecerán, conjuntamente con las políticas institucionales, el Programa Cultural del CNAE y sus instituciones nacionales y territoriales.

Las proyecciones principales, para 1997, se pueden presentar así:

1. Continuar la aplicación del Programa Cultural del CNAE y enriquecerlo con las propuestas y recomendaciones de la Conferencia de directores de colectivos artísticos y de teatros.
2. Continuar el fortalecimiento de las instituciones del CNAE, para apoyar la creación, promoción, programación y las condiciones laborales y económicas de las personalidades y los colectivos artísticos.
3. Profundizar las relaciones con los CPAE y propiciar el intercambio entre las provincias y con el CNAE. Incentivar el conocimiento y la valoración social de las personalidades y los colectivos relevantes del país.
4. Seguir las gestiones con el PCC, el Poder Popular, las direcciones de Cultura y los coordinadores de la UNEAC para localizar salas-sedes de los colectivos artísticos, que influyen positivamente en la preparación técnica, los montajes, los ensayos y las funciones de los artistas y en el beneficio de la comunidad.

5. Elevar las acciones promocionales, especialmente por los medios de difusión y la prensa escrita, a través de la crítica especializada y la información oportuna, para favorecer la orientación del público y su desarrollo estético en los lenguajes apropiados a los diferentes sectores de la población.
6. Alcanzar una correspondencia adecuada entre la calidad de las presentaciones artísticas, el período de programación y los resultados económicos. Insistir en la aplicación del sistema integral de programación.
7. Desarrollar las relaciones internacionales, a partir de las múltiples acciones desplegadas en regiones, países, instituciones y personalidades, especialmente las que redunden en alto prestigio y beneficio económico para las artes escénicas.
8. Seguir confiriéndole la máxima prioridad a los mantenimientos y las inversiones en las salas y teatros para mejorar sus condiciones constructivas y tecnológicas, con el propósito de crear una situación agradable para el público y mejores posibilidades técnicas para los artistas y sus producciones, así como dar un mayor impulso al movimiento de innovadores y racionalizadores.
9. Desarrollar nuevas iniciativas para el incremento de los ingresos en MN y MLC en todas las instituciones del CNAE y los CPAE. Continuar la aplicación de proyectos aprobados.
10. Seguir las tendencias económicas: mayor ingreso, menor gasto, disminución de subsidio y del costo por peso de ingreso, así como lograr un eficiente control de los recursos financieros y materiales y continuar dando preferencias a todas las tareas relacionadas con la protección física, el secreto estatal y la defensa.

Octubre, 1996

(Actualizado hasta la celebración de la Conferencia de Creadores y Directores de Teatro de las Artes Escénicas.)



TODAS LAS MAGIAS

W. G.*

Son incontables las piezas para niños que, por su infima calidad, resultan, a fin de cuentas, *antititiriteras*, dadas la absoluta falta de talento de sus ¿creadores?, el total desconocimiento de las leyes

depredadores sólo "cosa de niños" y búsqueda de un salario- y la galopante falta de honestidad al atreverse a incursionar en este arte mayor, jamás "menor", según fuera, es y será *malconsiderado* por tantos mediocres que han transitado por desgracia en este ancho y (para ellos) ajeno mundo.

Por eso, mucho me satisface hallar (algo tan difícil) una pieza reveladora de esa gracia del suficiente talento para convencer y vencer a los más exigentes, como quien escribe estas líneas.

Me refiero, por supuesto, a *Mi amigo Mozart*, de la colega (también es crítica e investigadora) Esther Suárez Durán, igualmente autora de *Para subir al cielo se necesita...* (Premio Ismaelillo 1985), que estrenara, en 1987, el Teatro Nacional de Guíñol.

En un comentario, yo apuntaba algunos de los méritos de la dramaturga en aquella ¿*opera prima*? "da fe, ante todo, de un alto vuelo imaginativo; a esta indudable virtud se aúna el sentido lúdico y el humor, aspectos esenciales de esta manifestación por resultar elementos de atracción -nada gratuitos- para el espectador más breve, ese que está forjando, lentamente, su personalidad".¹

Escrita al parecer en vísperas del bicentenario del gran músico austríaco, celebrado internacionalmente en 1992 (como lo constata el premio La Edad de Oro que le otorgara en 1991 un jurado presidido por Dora Alonso), *Mi amigo Mozart* se alía a su predecesora ya aludida en sus idénticos puntos de valía.

Mas aquí amplía su diapasón creador Esther Suárez con las siguientes aristas de indudable validez: la singularidad del tema y una mejor aprehensión de aspectos técnicos (que denotan mayor madurez), un despliegue aún más imaginativo de los recursos escénicos (que colaborarán con el futuro director), como la talentosa combinación de actores (algunos circenses, sugeridos por la autora) y muñecos/personajes de óperas del universal músico: Bastián, Bastiana y Colás (*Bastián y Bastiana*), Figaro, Susana, Conde y Condesa (*Las bodas de Figaro*), Don Juan (*Don Giovanni*), otros de la literatura tradicional para niños (Cucarachita Martina, Blanca Nieves, Bella Durmiente y Cenicienta) e incluso algunos de la *Commedia dell'Arte*, de la que ha bebido la autora para ésta (Arlequín y Pantalón).

1. Ver "Para subir al cielo...", en mi sección "En Primera Persona", en el suplemento cultural *Dominical Habanero*, de *Tribuna de La Habana*, 31 de marzo, 1987.

Tan rica amalgama -proveniente de la posmodernidad y sus "apropiaciones", usuales en la narrativa latinoamericana de *Cien años de soledad* a la fecha, y en la joven plástica cubana de hoy, ganancia aún no tomada por nuestra dramaturgia para niños antes de esta obra-, la provee de una suerte de caleidoscopio por su urdimbre, a tener en cuenta por ese posible director futuro, cuya puesta hará más factible gracias a estas proyecciones propuestas por la autora en su texto.

Y hay otro aspecto temido por muchos a la hora de llevar a las tablas piezas para la infancia: la enseñanza, lo didáctico. Aquí se da con tal frescura, que los datos sobre Mozart y su música (fragmentos de óperas, sinfonías, conciertos e incluso del *Requiem*) sensibilizan a los pequeños, también auditivamente, por estar tan bien combinados (que no "intercalados") en la textura dramaturgica.

En lo anterior, y en otros momentos, se aprecia el respeto de Esther Suárez por la maravillosa creación mozartiana y por el genial compositor -que ella quiere trasladar a su público-: "En mi música está la vida. La mía y la de todos ustedes", dice el personaje central. Pero nos percatamos igualmente de su respeto por los propios chicos. De ahí el breve pero sustancial "bocadillo" de El Escritor, personaje decisivo: "Esto es un teatro para niños. A ellos no puedo engañarlos, presentarles un Mozart que no es".

Con el propósito de ganar una mayor interrelación entre el músico y los pequeños, también dirá luego El Escritor: "Mozart tuvo siempre un alma de niño, que le gustaban las burlas y las bromas, que era nervioso e inquieto...". Así, se aproxima el protagonista a los espectadores, para lograr aún mayor identificación y, en consecuencia, más admiración y gusto por su música.

Con *Mi amigo Mozart*, Esther Suárez no sólo corrobora una vez más su probado talento, sino que crece como autora en nuestra magra dramaturgia para tan difícil estadio,² al que mucho colabora con esta obra que califico, sin tontos sonrojos, de excelente, y que requerirá, claro, de una puesta pareja a sus afanes estéticos. Sólo con su sensibilidad en admirar la siempre hermosa creación de Wolfgang Amadeus, ese contemporáneo de todas las épocas (que tanto disfruto igualmente), es posible -talento mediante- concebir una pequeña pero intensa pieza como ésta. Por ello, en fin, el parlamento de Colás que define el quid de la autora en *Mi amigo Mozart*: "siempre que hay amor todas las magias funcionan"

* Waldo González.

2. También ha escrito piezas para adolescentes y jóvenes, como *Asesinato en la Playita de 16* (Mención Concurso "13 de Marzo", 1983), si bien no gusta de las etiquetas clasificatorias; así, me respondería en una entrevista, publicada en *Juventud Rebelde* (22/9/87, p. 10): "Cada vez que pienso en la definición de 'teatro juvenil' me armo un lío. No sé a qué se refieren cuando usan ese término".

PAPALOTES ESCRITOS...

han comenzado a conquistar el viento. Salen a volar desde una calle de Matanzas cuyo nombre de rara pronunciación -Daóiz- invoca la dulcísima capacidad de la entrega. Ese lugar, no cansado aún de acoger en su interior proyectos en tomo a los títeres, es ahora también un taller editorial, animado por la voluntad de expresar el mundo del teatro de figuras.

Como algunos pocos sitios dispersos a lo largo de la nación, el número 83 de Daóiz está inscrito en la imprescindible geografía teatral de la Isla. Allí radican los titiriteros del grupo Papalote, cuya producción -he dicho en otra parte- "sería injusto reducir (...) a los avatares de su trayectoria escénica. Papalote es felizmente mucho más que el eje esencial (René) Fernández- (Zenén) Calero- (Rubén Darío) Salazar. Al lado de ellos laboran otros actores, realizadores o simples trabajadores de la institución que conforman, entre todos, un colectivo".¹

Por eso no ha extrañado la notable sorpresa de que ese colectivo emprendiera otra aventura para trascender las riberas de los ríos de su ciudad: abrir camino a la letra impresa, aquella capaz de "vencer" los "efímeros" actos del teatro. Así han visto la luz Ediciones Papalote y el boletín de títeres *La Mojiganga*.

Tal vez podría pensarse que no hacía falta incorporar más esfuerzos al continuo proceso de estrenos, participación en eventos, giras internacionales, animación de su sede, convocatoria a concursos, organización del Taller Internacional o más recientemente de "La Calle de los Títeres", pues la huella de esta agrupación -que ahora arriba a sus primeros treinta y cinco años- es ya indeleble; sin embargo, como legítimos hacedores de cultura han persistido en este muy necesario empeño.

Por supuesto, la primera distinción de esta apasionante travesía editorial es la de dedicarse exclusivamente a la creación titiritero. Aunque en la propia Matanzas existieron antecedentes en este sentido con la aparición en las décadas de los 60 y 80² de obras de René Fernández (descontando las inclasificables y únicas

¹ Cf.: "Como papalote... hasta la luna. El teatro de títeres en Cuba hoy", en *La Gaceta de Cuba*, no. 3, La Habana, mayo-junio de 1996, pp. 14-16. En otros momentos de este trabajo se encontrarán referencias a las afirmaciones contenidas en ese artículo.

² Con ediciones muy limitadas y marginales con respecto a las casas editoras establecidas circularon las primeras obras de René Fernández -*El burro y el perro*; *La amistad es la paz*; *El sembrado de frijoles*; *El cerdo carretero*...- en los años 60, y en los 80, con las publicaciones del Departamento de Divulgación del Sectorial Provincial de Cultura, aparecieron *Historia de lo que ocurrió en un huerto escolar*, *El tomate grande grande*, también de Fernández.



ediciones de las obras de este autor a cargo de Vigía),³ no es hasta años recientes que deciden una línea propia, caracterizada con las ideas, el trabajo y los recursos del grupo.

De hecho, entonces, Ediciones Papalote existe con la circulación de varios libros o folletos contentivos de obras para títeres,⁴ una dramaturgia tan difícil de colocar en revistas y en las grandes editoriales. Como es obvio, ahí radica su mayor importancia: ser un espacio -aún pequeño y colateral- para dar a conocer a los autores de nuestro archipiélago. Desde tal perspectiva, ese espacio está llamado a crecer y a diversificarse mediante los aportes de nuevas firmas, así como con la apertura de colecciones inclinadas a promover el pensamiento, la crítica, la teoría y la técnica del universo del teatro de muñecos, zonas en las cuales también se acumulan interesantes acervos dentro de la nación. De este modo se completaría un ciclo editorial iniciado en las páginas de *La Mojiganga* a través de las incursiones -breves, dado su

³ En las colecciones de Ediciones Vigía han aparecido cinco piezas de René Fernández: *La amistad es la paz*; *Los ibeyis y el diablo*, *La Ikú y Elegguá*, *Tierra a la vista* e *Historia de burros*, en general, de escritura más reciente.

⁴ Se han publicado los volúmenes *Romance del papalote que quería llegar a la luna*; *Reinas y leyendas*, *El burro y el perro* y *La amistad es la paz*, todas de René Fernández Santana, y *Lobito y su conciencia*, de Rolando Arencibia. (Agradezco a Rubén Darío Salazar las precisiones en la información que contiene el trabajo, en particular la de estas tres últimas notas.)



carácter de revista-en los campos de la promoción, la dramaturgia y el análisis crítico que culminaría en la publicación de ensayos, entrevistas, diálogos técnicos, resultados investigativos en forma de cuadernos, sin olvidar la consecución de la línea correspondiente a los textos dramáticos. En no desdeñar tal reto veo las ambiciones futuras del camino de Ediciones Papalote.

El otro, en mi opinión, se encuentra en mantener el perfil singularísimo de *La Mojiganga*.⁵ Esta apareció en la despedida de 1994 como continuación ya establecida de un boletín que había circulado ese año en los predios del I Taller Internacional de Títeres, bajo la tutela de René Fernández, Víctor Reyna (en una primera etapa) y Rubén Darío Salazar y ya alcanza las seis ediciones, a razón de dos entregas por año.

La peculiaridad de un boletín-revista como *La Mojiganga* es dedicarse al teatro de títeres, todo un cosmos apenas visitado por los medios de comunicación, la prensa y hasta las publicaciones culturales. Surgir en medio de ese panorama le garantizaba una visible acogida, pero la revista no se ha conformado con ese cercano horizonte. Así, desde el primer número resultan perfectamente dibujados los objetivos y sus correspondientes líneas editoriales, aun cuando en las sucesivas apariciones se han delineado todavía más las aspiraciones de la revista.

La Mojiganga sueña con ser el itinerante lugar de encuentro del movimiento titiritero cubano. En ese sentido, incluye en sus

⁵ A partir de aquí se ofrece en gran medida una versión de la reseña "La mojiganga: tradición titiritera", incluida en *La Revista del Libro Cubano*, no. 3, 1997, p. 58.

secciones de miscelánea -"Semblante", "Díspora", "Cachiporreando"- una amplia información sobre la vasta labor de esta manifestación en la Isla y el extranjero, entre otras cosas, en cuanto a la realización de estrenos, eventos, giras, así como da fe de premios, reconocimientos e intercambios con otras publicaciones de su familia en el mundo, que, por cierto, tampoco abundan.

Sin embargo, lo más jugoso de *La Mojiganga* son los materiales que conforman su cuerpo central. En el mismo encontramos indagaciones de carácter historiográfico, ensayístico o teórico en torno a la vida del teatro de muñecos. Desde diferentes perspectivas pueden leerse acercamientos a la historia del títere en Cuba y sus principales protagonistas -tanto grupos como individuos-, el estado presente de la creación en este segmento, las raíces populares de su desarrollo en nuestro país, la presencia del títere en otras manifestaciones artísticas, los vasos comunicantes con otras experiencias de la escena, la (s) técnica (s) del teatro de figuras, además de las reseñas sobre significativos espectáculos de este momento.

Con esta voluntad, *La Mojiganga* va convirtiéndose en un órgano de imprescindible consulta para los interesados y los propios titiriteros, a quienes dota de un saludable espacio de reflexión crítica y conceptual sobre su quehacer, algo tan vital para cualquier creador.

Ese espíritu y esas ideas encuentran un brillante vehículo de transmisión estética en el soporte que la revista ha elegido para existir -a tono con el carácter "pobre" de los materiales con los cuales se hace el muñeco. *La Mojiganga* y los cuadernos de Ediciones Papalote-en la medida posible-se realizan también con medios artesanales e iluminándose a mano, lo que constituye una tradición de profundas raíces en Matanzas con la reconocida presencia allí de las mencionadas Ediciones Vigía, su hermana mayor. En esta dirección, la larga experiencia como diseñador de Zenén Calero ha resultado definitiva. En sus resoluciones plásticas, el artista y su equipo de colaboradores han logrado imbricar el color, las líneas y la prestanda de la figura animada a ese hermoso objeto que es cada "mojiganga".

Como su ancestro negro -mojiganga era la denominación de un muñeco, manipulado en suelo de la Isla, durante las fiestas afrocubanas para celebrar el Día de Reyes-, ahora cada uno de los doscientos ejemplares de la revista es utilizable, manipulable, en fin, animable como figura que ya es, ya existe... para contribuir, justamente desde su especificidad, a continuar peleando por la vida y la identidad del títere cubano.

No veo otro afán que este último en la labor toda de la gente de Papalote. O tal vez sí, uno particularísimo se oculta tras la letra impresa: renovar el ostensible desafío al volátil tiempo del teatro. Pero en ese sentido no debe haber preocupación. A las palabras y los actos de este colectivo no se los lleva el viento, sencillamente, porque como buen Papalote cabalgan en él, y con él arriban a todas partes. Sus cuadernos y *La Mojiganga* son testigos, embajadores, mensajeros...

* Omar Valiño Cedré. 105

Mensaje

Año tras año, cada 27 de marzo, celebramos el
DIA INTERNACIONAL DEL TEATRO

En 1997 esta celebración tiene un matiz especial pues en la actualidad el mundo "trata" de moverse hacia la llamada unificación, pero en la mayoría de los casos este deseo de unidad y hermandad entre los pueblos, lejos de lograrse, trae como consecuencia miseria, hambre, guerra y, sobre todo, la anulación de la diversidad creativa y la identidad individual.

Si para muchos el teatro surgió de la danza y los conjuros realizados por los brujos de las tribus para ahuyentar a los malos espíritus, ¿por qué no usarlo en la actualidad como el arma ideal para luchar, en el mejor sentido de la palabra, por un mundo mejor y que mediante el arte podamos ver que la trágica situación del siglo XX se transforme de tal manera que arribemos al XXI con un mundo más generoso y altruista?

Este año es significativo también pues celebraremos, en Corea, el XXVII CONGRESO MUNDIAL DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO, en el que se pretenderá que las divisiones Norte y Sur, Este y Oeste no existan más.

En 1997 debemos transmutar nuestras luchas en favor de un teatro unificado que abogue por la creación, para el próximo milenio, de un verdadero y más justo mundo nuevo.

CENTRO CUBANO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO (DE LA UNESCO)

TABLILLAS

EN tablas

Nuestra revista ha proyectado diferentes actividades en lo que va de año (Encuentros con **tablas**, presentaciones en la Sala Teatro Debate, Mesas Redondas o Talleres) que, en sentido general, enriquecen la creación escénica. Actualmente, algunas de estas actividades se han llevado a provincias, como son, las Mesas Redondas, posibilitando un espacio activo al diálogo y la reflexión.

Asimismo, se han presentado los colectivos Teatro D'Dos (**Deriva**, unipersonal a partir del texto *Ultimos días de una casa*, de Dulce María Loynaz); **La noche**, sobre el libro homónimo de Excilia Saldaña, y **La casa vieja** (Abelardo Estorino), todas bajo la dirección de Julio César Ramírez. También se presentó Arte Popular con **Visitaciones**, unipersonal interpretado por Alejandra Egido y dirigido por Juan Carlos González.

Tablas ha estado presente en el Festival Sin Fronteras, en Ciego de Avila, y el de Monólogos y Espectáculos Unipersonales, en nuestra capital.

Durante este período se presentó el número 3/96 y la exposición de artistas plásticos "Haceres", muestra paralela a la Sexta Bienal de La Habana.

Como hecho significativo sobresale la entrega del **PREMIO DE LA CRITICA DE TABLAS**, concurso anual sobre aspectos de las artes escénicas, destinado a críticos teatrales, teatrólogos, profesores, especialistas y periodistas del sector cultural.

EN EL EXTERIOR

TITERES Y TITIRITEROS EN FANTASTICO VUELO

Del 1 al 8 de junio se celebró en la ciudad de Quito, el Primer Festival Internacional de Títeres "El Avión de la Fantasía". Teatros y público en general disfrutaron la inusitada oportunidad, mediante sus "pase a bordo", de espectáculos titiriteros en el escenario instalado dentro de un gigante cuatrimotor convertido en singular sala teatral.

La Fundación "La Espada de Madera", dirigida por el teatrista Patricio Estrella, máximo artífice del Festival, concertó la presencia de artistas que han hecho del arte de los títeres su razón de ser. El argentino Daniel Alcoleas, de LA PUERTA; los colombianos Juan Carlos Guerra y Fernando Velásquez, de LA POLILLA; el cubano Armando Morales, del TEATRO NACIONAL DE GUIÑOL; el español Pablo Girón, de ARBOLE; el mexicano Alejandro Jara, de TIRIPITIPIS; el salvadoreño Alejandro Jovel, de LA SERPIENTE EMPLUMADA, más el grupo anfitrión LA ESPADA DE MADERA, otorgaron un alto nivel artístico a la cita ecuatoriana. El rol protagónico, debido a tan específico espacio teatral, recayó indiscutiblemente en los trabajos solistas y de pequeño formato, ideales para la escena ubicada en el interior del avión.

Paralelo al Festival se desarrolló un seminario en la Facultad de Artes de la Universidad Central de Ecuador. Los trabajos "Los títeres en las culturas prehispánicas", de Alejandro Jara; "Metodología de una puesta titiritera", de Fernando Vásquez; "Los títeres en la España de hoy", por Pablo Girón, y "De Vidushka a Pelusin", de Armando Morales, fueron ampliamente debatidos por estudiantes de teatro, artistas y profesores que colmaron las jornadas vespertinas.

Una vez terminado el Festival, Armando Morales fue invitado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión" a presentarse en las ciudades de Riobamba, Ibarra y Otavalo. Posteriormente, a solicitud del Proyecto Multinacional de Artes (PROMUART) y el Ministerio de Educación y Cultura, Morales dictó un Taller-Seminario sobre el arte de los títeres.

EN EL EXTERIOR

NARCISO MEDINA PREMIADO EN JAPON

El coreógrafo y bailarín Narciso Medina llevó su obra **Metamorfosis** al Concurso Internacional de la Danza Creativa de Saitama, 1977, en Japón, al que asistieron representaciones de Estados Unidos, Canadá, Corea, China y el país sede. La obra del coreógrafo cubano obtuvo el Gran Prix, Premio Especial de la Organización de dicho concurso, y el Premio del alcalde de la provincia anfitriona.

También participó, junto al laureado coreógrafo, Alberto Romay Arrieta, integrante del Conjunto Folclórico Nacional.

LA ASOCIACION DE CRONISTAS
DE ESPECTACULOS DE NUEVA YORK
PREMIA A INTEGRANTES
DE LA COMPAÑIA TEATRAL
HUBERT DE BLANCK

La prestigiosa Asociación norteamericana otorgó los siguientes premios, luego de las presentaciones en esa ciudad de **Vagos rumores**, bajo la dirección de Abelardo Estorino y con las interpretaciones de Adria Santana, Alfredo Alonso y René Lozano y **Las penas saben nadar**, interpretado por Adria Santana:

Mejor Actor

Alfredo Alonso (**Vagos rumores**)

Mejor Actriz

Adria Santana (**Las penas saben nadar**)

Mejor Coactuación Masculina

René Lozano (**Vagos rumores**)

Mejor Director

Abelardo Estorino (**Vagos rumores**)

Premio María Elena Reuben a la Mejor Producción
Vagos rumores

La prensa, al hacer referencia a **Vagos rumores**, aseguró que reunía: "un balance perfecto entre técnica, texto y actuación", además de la confirmación: "Vamos directo al grano (...), es la mejor obra en español presentada aquí este año. También es una de las mejores (...) presentadas aquí en cualquier idioma".



de **GUILARTE**

Invitado por el Centro del Profesorado de Santa Cruz de Tenerife y la Asociación de Amistad Canarias-Cuba, Angel Guilarte (integrante del proyecto Juglaresca Habana), realizó una gira por Tenerife, ciudad en la que impartió talleres y representó algunas de sus obras. La prensa local concedió amplios espacios al quehacer del actor cubano y afirmó la satisfacción de más de mil quinientos alumnos que "vivieron" sus espectáculos.

LIBRERIA DE TEATRO / CINE / MUSICA / DANZA /

EDITORIA - DISTRIBUIDORA

Colección Teatro

TODAS LAS
PUBLICACIONES
QUE USTED

NECESITE DE TEATRO
ANTIGUAS
O
MODERNAS

SOLICITELAS
A LA LIBRERIA

LA AVISPA



San Mateo No.30, 28004, Madrid. España.

Teléfono y Fax: (91) 3080018

TALLER INTERNACIONAL DE DANZA EN HOLGUÍN

Organizado por la Red Latinoamericana de Productores Independientes de Arte Contemporáneo y los Consejos Nacional y Provincial de las Artes Escénicas, se celebró en Holguín un Taller Internacional de Danza Contemporánea entre los días 14 y 21 de febrero. Teniendo como sede el teatro Eddy Suñol, el encuentro contó con los proyectos danzarios cubanos Retazos, Teatro de la Danza del Caribe y Codanza -dirigidos respectivamente por Isabel Bustos, Eduardo Rivero y Maricel Godoy- y los bailarines y maestros venezolanos Jacques Brocquet, de la compañía Danzahoy, y Luis Viana, del Instituto Superior de Danza de Caracas. Clases, conferencias, talleres y presentaciones escénicas cubrieron esta semana de danza contemporánea que comenzó con dos programas de concierto a cargo del grupo anfitrión Codanza y del Teatro de la Danza del Caribe, para culminar en la tercera noche con **Las lunas de Lorca**, de Isabel Bustos, por su grupo Retazos.

El día 17 comenzaron las clases demostrativas de los coreógrafos Rivero, Bustos y Godoy, y después los talleres de los profesores venezolanos, quienes se presentaron, en las noches del 18 y 19, con programas que incluían los solos **...diluido**, **extraviado**, **extasiado corazón** y **Perfil para engranaje**, de Luis Viana, y **Orejas de tigre**, de Jacques Brocquet, interpretadas por sus autores.

Viana es un escultor de su cuerpo, y su fluidez y expresividad hacen posible que su línea danzaria evidencie una visión íntima de las pasiones y agresiones que recibimos y ofrecemos; despereza las ansiedades y transmite ternura y agonía en un hermoso espectáculo plástico más allá del vacío efectismo tecnicista. En **Orejas de tigre**, Jacques Brocquet realiza el viaje zoomorfo del animal selvático hacia el sapiente humano que se yergue poseedor del mundo que lo contiene. La llegada del fruto blanquecino -nuevo misterio a develar- cambia la historia: lejos de civilizarlo lo hace dependiente de una nueva meta, de una salvaje violencia. Brocquet apela en su obra al sonido, la técnica, el gesto y todas las posibilidades de este "hombre nuevo" para lograr un espectáculo de enorme fuerza y teatralidad.

Junto a las actuaciones de los grupos cubanos, las presentaciones de los artistas venezolanos dieron al Taller Internacional de Danza Contemporánea de Holguín un significado especial y la expansión de la danza en Cuba fuera de los habituales centros de la capital.

UN COLOQUIO SOBRE PANTOMIMA

Continuando la línea de trabajo inaugurada en 1996 por la Sección de Pantomima de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, se celebró en abril el Coloquio de Pantomima y Expresión Corporal.

Los organizadores han caracterizado el coloquio como un aspecto de reflexión a favor de la identidad, de la búsqueda de la cubanía a partir del gesto. Este aspecto se expresa en ese arte milenario que es la pantomima. Pero lo interesante es la manera en que se han logrado involucrar a casi todas las formas de expresión corporal, vistas desde una perspectiva interdisciplinaria muy amplia, que enriqueció el debate. La búsqueda de una base conceptual para esta disciplina, la necesidad de encontrar la identidad de cada grupo y la aclaración de las diferencias entre pantomima, formación corporal y expresión corporal, fueron algunos de los aspectos más debatidos. Cabe destacar el poder de convocatoria del evento, ya que acudieron no sólo especialistas en estas manifestaciones, sino todos aquellos que tienen que ver con las artes escénicas: actores, directores artísticos, coreógrafos, bailarines y también representantes de disciplinas tan alejadas aparentemente como el yoga, el Tai Chi, la medicina, la psicología o la etnología.

Todo ello ha contribuido al éxito de estos dos coloquios y a que la Sala Martínez Villena de la UNEAC se haya visto colmada de interesados que hicieron interminables las sesiones de debate y se preparan ya para próximas jornadas que mantengan la continuidad de este esfuerzo.

UN ENCUENTRO EN CASA

Auspiciado y convocado por el Departamento de Teatro de la Casa de las Américas, se llevó a cabo -entre el 23 y el 28 de junio- el evento internacional "La dramaturgia del actor: una revisión crítica", que gozó de un numeroso público de actores, directores escénicos, críticos y periodistas culturales de Cuba y otros países.

Una de las mejores opciones de este encuentro fueron las sesiones matutinas del curso del investigador y profesor de la Universidad de Bolonia, Marco de Marinis, quien disertó sobre "La dramaturgia del actor: de la comedia del arte a los maestros del siglo XX". El especialista -quien ya había ofrecido conferencias en la Casa de las Américas, en un viaje anterior- abordó las particularidades del actor como creador total, dueño de una labor compositiva en el sentido dramático, físico y verbal, de acuerdo con los aportes de la antropología teatral, escuela difundida en el mundo por el también italiano Eugenio Barba, quien igualmente nos visitara y ofreciera un importante curso en 1995.

En las tardes, especialistas latinoamericanos y europeos disertaron sobre aspectos de la actuación, según experiencias de sus países. Entre los ponentes se encontraban los franceses Yves Lorelle -quien intervino con "Del etnograma a la nueva corporeidad"- y Yaira Salazar -con el tema: "El actor. La puesta en escena", así como la australiana Mery Jerla -la que habló sobre "La dramaturgia del actor en experiencias contemporáneas" de su país- y el brasileño Antonio Jaruselli, quien se refirió a la "Dramaturgização: o teatro da pessoalidade".

También teatrólogos cubanos, como Yana Elsa Brugal y Magaly Muguerca, disertaron, respectivamente, sobre "Dramaturgia y posesión" y "Cuerpo y política en la dramaturgia" de Yuyachkani. Otro aspecto muy apreciado por los participantes e invitados fueron los espectáculos presentados, a cargo de grupos teatrales de Cuba y otros ámbitos.

CONVOCATORIAS

III ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MAGIA ANFORA'97

"POR LA MAGIA QUE NOS UNE"

Nuevamente, Las Tunas se convertirá en tierra de magia y magos en Cuba. Para este propósito, el Consejo Provincial de las Artes Escénicas y el Sectorial de Cultura convocan al III Encuentro Internacional de Magia, Anfora 97, que se desarrollará del 20 al 23 de noviembre de 1997 en esa región oriental.

BASES:

Tienen derecho a participar todos los magos del mundo que acepten esta convocatoria, lo cual puede hacerse en Cuba enviando el cupón al Consejo Provincial de las Artes Escénicas, calle 24 de Febrero no. 120, entre Colón y Joaquín Agüero, C.P. 75100, Las Tunas, Cuba, o a la Agencia Paradiso, Promotora de Viajes Culturales. C. Habana, Cuba, FAX (537) 333013, incluyendo su representación en el país, si la tuviera.

Cuota de inscripción:

Participación Nacional: \$40.00 MN

Participación Extranjera: \$30.00 USD

Estos pagos pueden hacerse directamente ante el Comité Organizador a su llegada al evento y garantizan el derecho a participar en las actividades del programa general. El resto de los gastos serán coordinados con carácter preferencial con facilidades por la Agencia Paradiso y el Comité Organizador.

El plazo de inscripción vence el 20 de octubre de 1997 a las 5.00 pm.

PROYECTO "LA CALLE DE LOS TITERES"

Daóiz entre Santa Teresa y Ayuntamiento
Grupo Pupalote, Matanzas

Como bien indica su enunciado, se trata de ir a los espectadores, de convocarlos en su propio espacio de vida común (la calle), mediante diversas actividades que no sólo se limitan a la representación escénica, sino que pretenden ser abarcadoras: juegos, exposiciones, venta de títeres, canciones, payasos y otras múltiples ofertas, todas encaminadas al pleno disfrute de ellos y al logro de una comunicación mucho más directa y veraz.

Este proyecto tendrá un carácter itinerante, con una frecuencia mensual, partiendo del último domingo de cada mes, y podrá servir de estímulo (estético e ideológico) a los organismos o instituciones estatales que propician y desarrollan actividades destinadas a los niños y jóvenes. Se trata, en cuestión, no de una propuesta más, sino de un hecho artístico en el que nuestros creadores se fundan en un trabajo mancomunado con los integrantes de esa pequeña comunidad que es "la calle".

"La Calle de los Títeres" se propone trabajar en aras de contribuir al desarrollo integral de los pequeños, mediante la enseñanza y reafirmación de los comportamientos adecuados, hábitos, disciplina y sanas costumbres, aspectos vitales en su formación, para que echen a volar bien alto nuestro Pupalote y disfruten de su alegría y peripecias, pero que aprendan también de su sabiduría.

Del 15 al 19 de abril se celebró la **II Confrontación de Teatro de Títeres**, que nuevamente tuvo por sede el municipio capitalino de Arroyo Naranjo, en esta ocasión en saludo al XIV Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes. El evento se llevó a cabo en la Galería de Arte Her-Car y en la Casa de la Cultura del Reparto Eléctrico, y contó con la presencia de algunas agrupaciones de esta manifestación artística con sus puestas más recientes.

EL PUPPETRY YEARBOOK

El investigador teatral y profesor norteamericano James Fisher, del WABASH College de Indiana, Estados Unidos, ha editado recientemente el volumen II, de 1996, del *Puppetry Yearbook* -publicado por la Editorial The Edwin Mellen Press, de New York-, en el cual aparecen trece trabajos sobre el teatro de títeres, de especialistas de Estados Unidos, Israel, Inglaterra, Bélgica, la India y Cuba. Entre éstos se halla un artículo del investigador y dramaturgo Freddy Artilles, escrito originalmente en inglés, y titulado "A Brief Panorama on Cuban Puppetry" ("Breve panorama del teatro de títeres cubano"), que reseña la historia del teatro cubano de muñecos desde sus orígenes hasta la creación de los actuales proyectos, y contiene información gráfica sobre cuatro espectáculos producidos por grupos nacionales.

PUBLICACION SEMESTRAL
TEATRO

X X I

REVISTA DEL GETEA

- Artículos
- Teatro en Bs. As.
- Cías. extranjeras
- Danza-Teatro
- Opera
- Teatro-Cine
- Teatro Infantil
- Encuestas
- Agendas
- Reseñas Bibliográficas
- Dossier

Dir. Osvaldo Pellettieri
Fac. de Filosofía y Letras
25 de Mayo 217 • 4to. piso
(1002) Bs. As. (Argentina)

S U S C R I B A S E

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

You may receive our journal anywhere in the world. Tablas is published four times a years. Payment can be made in any kind of convertible currency.

América del Norte: 22.00 USD

(North America)

América del Sur: 20.00 USD

(South America)

Otros países: 24.00 USD

(Other countries)

Los interesados cubanos
pueden realizar la suscripción
en nuestra sede o mediante giro
postal, por un valor de 20.00 MN

Envíe su solicitud de suscripción anual a:

Please, mail your four-issue annual subscription request to:

revista de artes escénicas

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia, Habana Vieja, Cuba. CP. 10100

tablas

ESPACIO EDITORIAL
DE LA **COMUNIDAD IBEROAMERICANA**
DE **TEATRO**



| | |
|----------------|--|
| ARGENTINA | ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT |
| BRASIL | SBAT |
| COLOMBIA | GESTUS INTERRUPTUS |
| COSTA RICA | ESCENA |
| CUBA | CONJUNTO TABLAS |
| CHILE | APUNTES |
| ESPAÑA | ADE TEATRO ENTREACTE PRIMER ACTO PUCK |
| ESTADOS UNIDOS | GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES |
| MEXICO | MASCARA REPERTORIO |
| PORTUGAL | CUADERNOS |
| VENEZUELA | THEATRON YANAMA |

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3ª derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

SUBSCRIPTION FORM

Nombre/Name: _____

Dirección/Address: _____

Ciudad/City: _____ Estado/State: _____

Código Postal/Zip Code: _____

País/Country: _____

A partir del número/Starting with issue: _____

Adjunto cheque por valor de: \$ _____

Check enclosed for

También se acepta giro postal
Money orders are also accepted

**Cursos , talleres, asesoría nacional e internacional,
coproducción de audiovisuales, inversión,
producciones de tecnoescena,
realización de negocios conjuntos...**

Todo en EL MUNDO DE LA ESCENA CUBANA

DANZA Folklórica y Moderna

TEATRO Dramático, Musical, Humorístico,
para Niños y Jóvenes

BALLET Clásico y de Pantomima

ESPECTACULOS Circences





Áisar Abdala Jalil Martínez
ESTUDIO-GALERIA
Campanario 812, Centro Habana, Cuba.